العنوان:	الشعر والغموض ولغة المجاز : دراسة نقدية في لغة الشعر
المصدر:	مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها
المؤلف الرئيسي:	المعتوق، أحمد بن محمد
المجلد/العدد:	مج 16, ع 28
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2003
الناشر:	جامعة أم القرى
الشهر:	شوال
الصفحات:	963 - 1019
رقم MD:	182495
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	IslamicInfo, AraBase
مواضيع:	الغموض، الشعر العربي، البلاغة العربية، المجاز، التراكيب اللغوية، نقد الشعر
رابط:	https://search.mandumah.com/Record/182495

الشعر والغموض ولغـة المجاز
دراسة نـقديـة في لغة الشعر

د . أحمد محمد المعتوق

الأستاذ المشارك بقسم الدراسات الإسلامية والعربية

جامعة الملك فهد للبترول والمعادن ـ الظهران

ملخص البحث

الغموض صفة إ ابية لازمة الشعر الراقي ، لأن لغة الشعر قائمة أساسها وجوهرها على الـاز، والـاز ركن أساسي من أركان البلاغة والفن ، وهو مبـ بطبيعته على الاتساع والعدول عن ا ألوف من الأنساق اللغوية إ غ ا ألوف منها ، وعلى اوز منطق اللغة ا تعارف عليه. وإذاً فلا بد أن يكون غامضاً ، وأن يكون غموضه دالاً على فن وإبداع.

هذا هو ما تسعى هذه الدراسة لإثباته أو الوصول إليه ، وذلك من خلال التحليل النظري والبحث مفهوم الشعر و طبيعة بناء لغته ، مفهوم الـاز وطبيعة تكوينه اللغوي وعلاقته بعملية الإبداع الف ودخوله كعنصر جوهري تكوين البنية الداخلية للنص الشعري. و إحداث التفاعلات ا سببة للغموض هذا النص.

إن الكشف عن هذا ا انب الف من شأنه أن يكون سبباً إعادة النظر كثـ من النصوص

الشعرية العربية الـ يساء الظن تقدير قيمتها الإبداعية بدعوى الغموض. وهذا بدوره يفضي إ ا زيد من التفاعل ا ثمر مع التجارب الشعرية الراقية وزيادة الاستفادة ا فيها من عناصر الفن والفكر والإبداع. وهكذا تبقى للشعر العر مكانته ، ويبقى له دوره الواسع ا ؤثر عملية البناء والتطوير ا ضاري.

*** * ***

تقديم

يرى عدد من نقادنا العرب القدامى والنقاد ا دثين على حد سواء بأن الشعر ا يد أو ا الص البديع غامض بطبيعته، أو أن الغموض مقوم من مقوماته لا حدثاً عارضاً فيه، وأنه الوقت نفســـه مصدر من أهم مصادر الإ اء وا ذب والتأث فيه،[١] ذلك لأنه، كما يرى بعضهم، يعتمد لغته و طبيعة تكوينه على الـ از أو أن الـ از عنصر أساسي جوهري بنائه،[٢] و ا كان الـ از يعـ التوسع والتجاوز دود اللغة الوضعية ا عروفة وا روج على ا عتاد من نظمها وصورها الدلالية ا ألوفة والتحول من ا باشرة وا وضوعية التعبـ عن الأشياء وعن علاقاتها إ التخييل والإشارة والرمز، فلابد أن يكون الشعر هكذا.

ويعرف الشعر من جانب آخر بأنه كلام بليغ، وأن طرق البلاغة كثـ ة ولكنها كلها تعود بنحو أو بآخر إ أصل واحد، وهو الـ از، فالكناية والاستعارة والتورية والتمثيل والإشارة والرمز والتلميح كلها تعد من طرق الـ از ووسائله .[٣] وهذه الطرق بعيدة لغتها عن ا طاب العقلي أو ا نطقي ا باشر، بل إن لغتها كثـ من الأحوال خفية ا رامي غامضة تتطلب القدرة على الغوص والكشف والتخيل والاستيحاء والاختراق . وبناء على ذلك أصبح الغموض صفة ملازمة للشعر ما دام هذا الشعر قائماً على الـ از بكل ما ارتبط به واندرج ت مسماه، وإن اختلفت نسبة ا لازمة ذه الصفة أو اختلفت أبعادها وتباين مداها . وهذا مله يعـ ، كما هو

بين، أن فهمنا للعلاقة الوثيقة بـ الشعر ولغة الـاز كن أن يكون طريقاً من طرق تفسـ ظاهرة الغموض الشعر .

إن ظاهرة الغموض الشعر لا كن الواقع تفسـ ها بكل أبعادها وملابساتا جرد فهم العلاقة بـ الشعر نفسه ولغة الـاز، لأن ـذه الظاهرة آثارها وأسبابا ا رتبطة بالشاعر وثقافته وإمكانياته الذهنية وحالاته النفسية والشعورية . كما أن ا ارتباطاتا ـضمون التجربة الشعرية ومستواها الفـ أو الإبداعي وبصياغتها أو بنائية اللغة فيها وبظروفها الزمانية وا كانية، با تلقي وموقفه النفسي أو الشخصي من الشاعر ومن النص الشعري ذاته .. وهكذا .. إلا أن ارتباطها بالاستعمال الـازي للغة يعد ا ـقيقة سبباً جوهرياً، لأنه ارتباط بالقاعدة الأساسية الـ تنطلق منها التجربة الشعرية وتتجسد فيها . مع أن هذا الارتباط يبقى غائباً أذهان الكثـ ين ـن يسارعون ا ـكم على التجارب الشعرية با ـصوصية ا طلقة أو الإبام والتعقيد أو الغموض ا غلق، ولاسيما واقعنا الراهن . حيث يتصدر الساحة الأدبية عا نا العر عنوة أو قسراً بعض ا تشاعرين أو بعض شعراء الا ـاه ا يتافيزيقي ا تطرف بقصائدهم البالغة التعقيد ا فعمة بالرموز الصوفية ا غلقة والأساطـ القد ـة البعيدة والتراكيب الذاتية ا لتوية، وحيث يهيمن من جانب آخر ا ـاجس العلمي ويتراجع الإقبال على التجارب الأدبية الراقية وفنون الإبداع البلاغي عامة ويقل الوعي ـقيقة الـاز، رغم ما للمجاز نفسه من دور أساسي كبـ فيما ـارس من أنشطة لغوية ـالات حياتنا ا ختلفة بالإضافة إ علاقته الوثيقة بالشعر و ـاربه .

ـت تأثـ هذه الظروف وهذا التذبذب الفكري والصراع ا ـضاري والاضطراب الثقا الذي يشهده واقعنا العر يزداد الإعراض عن التواصل مع النتاجات الأدبية الراقية ولاسيما الشعرية منها، والنتاجات الشعرية ا ـديثة بصورة

أخص . حيث يسود الغموض غالب هذه النتاجات، ويتخذ هذا الغموض ذريعة للعزوف عنها بل عن الشعر ختلف فنونه وعلى اختلاف مراحله ومذاهبه بنحو عام، ولاشك أن الضعف اللغوي ا تفشي الذي جاء نتيجة حتمية للواقع الثقا وا عر ا تخلف قد ساعد على هذا العزوف .

إن عزوف القارئ العر عن قراءة الشعر يشكل بلاشك ظاهرة خط ة، ا آثارها السلبية العميقة على ثقافة ا يل وعلى لغته وذوقه الف ووعيه القومي وا ضاري، لأنا تفضي إ انفصاله عما ب أن تتوثق علاقة ا يل ا اضر والأجيال القادمة به، على اعتباره جزءاً رئيساً مهما من تراثنا الأد الرفيع الذي يستمد منه أصالته وقاعدته الأو الإبداع الف والأد ا تميز، وعلى اعتباره مرآة صادقة تتجسد فيها روح الأمة ووعيها و اليات ذوقها اللغوي والبلاغي وحضورها الشعوري وباعثاً لامتداد هذه الروح وزيادة هذا الوعي وهذا الذوق والشعور ارتقاء وتوهجاً ..

من هذا ا نطلق تنشأ ضرورة البحث أسباب ظاهرة الغموض الشعر العر والسعي لتحليلها ومعا ة تلف جوانبها، وإذا كانت هناك دراسات قد ثت بعض أسباب هذه الظاهرة فإن قضية ارتباطها با از ما زالت تاجة إ نظرة متأملة خاصة ا ا من أ ية متميزة و ا ا من أبعاد مؤثرة يستوف ثها .

إن التعرف على طبيعة لغة ا از وعلى مدى ارتباط هذه اللغة بظاهرة الغموض الشعر ضوء الظروف الراهنة ال أش إ خطورتا يعت بلا شك وسيلة من وسائل ا د من التأث ات السلبية ذه الظاهرة على متلقي الشعر، والعمل من خلال ذلك على توثيق علاقة القارئ العر بالتجارب الشعرية البليغة الرافية على اختلاف مراحلها، والتفاعل مع هذه التجارب بنحو يضمن استمرارية التواصل

ا ضاري والإبداع الف ا ثمر .

حول مفهوم الشعر :

الشعر عا من الفن يصعب وصفه و ديده، وملكة سحرية ليس من السهل معرفة كنهها ولا إدراك كل أبعادها ولا طرح تعريف دد ثابت جامع مانع ا، (٤) فلمعرفة ما الشعر على حد تعب (رومان ياكبسون)Roman Jacobson : « ينبغي لنا إذا أردنا ديد هذا ا فهوم أن نعارضه ا هو ليس شعراً . إلا أن تعي ما ليس شعراً، ليس اليوم، بالأمر السهل » . (٥) وإذا نعسر أو صعب ديد ما ليس شعراً فلابد أن يكون ديد الشعر أو معناه هو الآخر أمراً صعباً.

لقد عرفوا للشعر بأنه: اكاة للطبيعة، وأنه عا ا يال ا طلق، وبعد عن الواقع، أو بعد عن النثر، أو نقيض النثر وضده.. وقال عنه دعـاة الشعر ا الص بأنه « نفحة سحرية » كما وصفه (بودل) بأنه « ضرب من الكشف ».. (٦) وهذه التعريفات أو الأوصاف كلها لا تبعد عن كونها تصورات عامة منبئة غي واقعها عن التسليم بصعوبة إ اد تعريف دد جامع مانع للشعر، بل إنها غامضة غموض حقيقة الشعر نفسه، وإن بقيت كهالات مضيئة تدور حوله .

و يكن التسليم بصعوبة طرح تعريف و قاطع دد للشعر ديد على النقد، فحـ أرسطو نفسه، كما يقول (موريس بورا) Maurice Bowra د تعريفاً كافياً للشعر، (٧) وما طرحه النقاد على مرور الزمن من تعريفات له ما هي الواقع إلا أنواع من ا رص أو التخم وضروب متباينة من التصور خاضعة غالبها إن تكن كلها للأمزجة والثقافات والا اهات الفلسفية والتحولات ا ضارية ا ختلفة . وإن كان كن القول بأن هذه التعريفات تبعد معظمها و أوضح

وأقرب صورها عن النظر إ الشعر كونه إدراك لطبيعة العا و قائق الكون إدراكاً فطناً متميزاً والتعب عن هذا الإدراك بكلام منمق بليغ مؤثر يسمو ستواه على الكلام العادي . أو كونه مرآة تدور وتدور لتعكس علاقة الشاعر بالكون وبالبشر وأحداثهم، ورؤيته النافذة الكاشفة الطا ة ا ستشرفة لآفاق ا مال كل مظاهر الوجود من حوله . أو أنه بعبارة أخرى شيء مركب غ موجود الطبيعة، وأسلوب كن من خلاله تصوير مظاهر الأشياء ا سوسة والتعب عن سلوك البشر وأحداث الكون بلغة ساحرة مؤثرة. [٨]

و تلف نقادنا العرب القدامى عن غ هم تباين آرائهم الشعر وتعريفاتم له . فقد تعددت ديداتم واختلفت مفاهيمهم حوله باختلاف مذاهبهم الفلسفية وأمزجتهم وثقافاتم واهتماماتم ا عرفية . فمنهم من قدم فيه اللفظ على ا ع والصياغة على الفكرة والشكل على ا ضمون وقاس الكلام ا يترك شكله ونسيج لفظه من تأث ات النفس وإحساس با مال، فعرف الشعر بأنه كما جاء على لسان ا احظ: « صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[٩] أو بأنه نوع من الكلام موقع موزون متناسق الأجزاء، متخ اللفظ، رص العبارة، سهل ا أخذ، حيوي الصورة . [١٠]وإن اوز حدود ذلك، فهو تعب عن حركات النفس وانفعالاتا ونوع من ا اكاة أو الكلام ا خيل الذي (تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غ روية وفكر واختيار وتنفعل له انفعالاً نفسانياً غ فكري، سواء كان ا قول مصدقاً به أو غ مصدق) [١١].

وقد أكد كث من الشعراء العرب آنذاك كما تفيد مل تعليقاتم وإشاراتم على ما أكد عليه الشعراء والنقاد الشكليون الروس وغ هم بعد عدة قرون [١٢] من أ ية التجسيد بنية النص الشعري وصياغته اللفظية ا ارجية، فافترضوا أن تكون

ألفاظ الشعر وعباراته الأ اع كالصـــور الأبصار، أي أن تكون كما قال البحتري:

وكأنـا والسمع معقـــود بـا وجـه ا بيب بـدا لعـ ـبه (١٣)

وهذا بطبيعة ا ال يستلزم كما يوحي بيت البحتري نفسه أيضاً أن يكون ا عول على ما دثه الصورة السدة الألفاظ ا صوغة من لذة ومتعة إ ائية وصوتية ومن تفاعل وتأث قوي مباشر النفس كما أشار إ ذلك أبو الطيب ا تن قوله:

وأ ع من ألفاظه اللغة ال يلذ با عي ولو ضمنت شتمي (١٤)

و الوقت الذي نرى فيه هذه الفئة من النقاد والشعراء تؤكد على أ ية الإيقاع وعلى البنية ا ارجية للنص الشعري وحركة اللغة الفنية وإ اءاتا التصويرية فيه، نرى فئة أخرى منهم تو اهتماماً كب اً ضمون النص الشعري وتقدم ا ع على اللفظ، وتقيس الكلام ا يعود به على العقل من متعة ومعرفة وثقافة فكرية، فتصور الشعر على (أنه قوة نفسية تع العقل عملية الإدراك والتفك و كنه من التعرف على الواقع والتعريف به حدود ا س والتجريد)، وإن كانت هذه تفرض أن يكون ذلك ضمن تشكيل خيا وإطار لغوي متناسب متناسق موقع موزون، حيث تشترط أن مع الشعر ب ما يقبله العقل والفكر وب ما يستسيغه الذوق العام ويدركه ا س معاً . (١٥)

ورغم تباين الآراء واختلاف الأدباء والنقاد على مر العصور حول مفهوم الشعر فإن الشعر يبقى أبسط صوره وأقرب معانيه ا تصورة موهبة ذاتية متميزة، قوامها العاطفة ا رهفة والذوق ا ما البارع والفكر النافذ والعقل ا توهج وا يال ا صب والبص ة الثاقبة، واللغة ا ع ة ا وحية الثرية الآسرة . موهبة تنمى بالتفك وتصهر بالتجربة وتصقل با عرفة وتغذى بالإحساس وتبلور وتطور با مارسة، فتتحول

إ طاقة عالية من الفن وا لق والإبداع، وقدرة خارقة على النفاذ والتنبؤ وا دس والاستلهام وا ذب والتأث والتغي . تبقي هذه الطاقة صاحبهـا توهج دائم وحضور متواصل وتفاعل مستمر مع كل ما يط به، و تأمل وشوق إ الارتباط قائق الكون وتطلع إ اوز العوائق والقيود وإ البحث والكشف والعطاء.

تنمو هذه القدرة أو الطاقة وتتبلور حيث تتوفر عوامل هذا النمو وأسبابه، فتمكن صاحبها (الشاعر) من رؤية ما لا يُرى، والشعور ا لا يشعر به الناس. كما يقول ا عجميون العرب. (١٦) وإدراك ما لا كنهم إدراكه والغوص والنفاذ إ حيث لا يتمكنوا من الغوص فيه أو النفاذ إليه ومن استكناه ما يستطيعوا الوصول إ قراره .

وقد يصل هذا الشاعر إ درجة من الشفافية والتوهج وا ضور والنفاذ والتغلغل والبحث أو التحليق عا ه اللامنظور وكونه الرحب ا متد، يستشرف ويدرك معها من خلجات النفس وخفايا الأسرار ودقائق الأمور ما لا يدركه أو يعرفه سائر الناس فيسمونه، ويضعون له رمزاً معيناً من لغتهم للدلالة عليه، أو يتعارفون على لفظ أو تركيب أو نسق لغوي مع يش ون به إليه ..

إن الكون واسع تد ا دود، والنفس الإنسانية عميقة مترامية الأبعاد، والشاعر ا ق بفكره النافذ وبص ته الثاقبة وخياله ا صب ونظره البعيد حائم جوال تد البصر، دائم الإ ار هذا الكون، متطلع إ تأويل أسراره وتفس تفاعلاته، ودائم الغوص أعماق النفس البشرية، متشوق إ الكشف عن عوا ها وغرائزها ونوازعها وآفاقها ا هولة . فهو يستشرف العا من حوله، ويس غوره، ويتغلغل أعماقه وينصهر فيه بعمق وقوة، ليتحسس ويستشف.. د بصره إ ا ستقبل البعيد ليتنبأ ويتوقع، وليكشف عما لا يبصره أو يسمعه أو يلمسه غ ه، ينفذ إ الزمان اللا

دود ليكشف، كما يع أدونيس: « عن الإمكان، أو الاحتمال، أي عن ا ستقبل وا ستقبل لا حد له » [١٧] كل ذلك واللغة بكل ما حوزتا من عناصر وما طاقتها من إمكانيات مرآته ال تعكس و اكي وتصور و سد و كي، و هره الذي يقرب به كل ما أعماق نفسه وفكره وآفاق خياله من أبعاد .

الشاعر واللغة :

إن اللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو كنة أو تملة أو غ تمله هي الأداة ال ي ز با الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به، فهي بالنسبة له « بنية العـا ا ارجي بأ عـ ـه أو مرآة هذا العا » . [١٨] ولذلك فهو دائم البحث عما كنه من جعل هذا العا متسعاً رحباً مستوعباً لعا ه الداخلي ا اص متوافقاً معه، موازياً له عمقه وامتداده، سداً لكل حقائقه، مع أ عنه بصدق وأمانة وحيوية وصفاء ووفاء .

إن الشاعر ا ق، كما يش (باشيلار) لا يريد أن يصف عا ه الذي يراه أو سه ويستشعر به وصفاً فلسفياً بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر هذا العا ، وإ ا يريد أن سده لنا بلغة تأ ية غ عادية، تسمح لنا بأن نراه يا و سه يتحرك . [١٩]فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتا من أداء رسالته بإخلاص، و قق أهدافه الإبداع والكشف والتغي وا ذب والتأ وإحداث ا شاركة الوجدانية فهومها الواسع ا شع ا تبلور .

ينثر هذا الشاعر ت هره الدقيق الفاحص كل ما زونه من ألفاظ اللغة وصيغها وعناصرها الأخرى، لينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة آن واحد ما يتلاءم

مع رؤاه وأخيلته وينسجم مع معانيه وصوره وإشعاعات فكره وخلجات وجدانه وكل ما يستشعر أو يستشف. فإن تسعفه هذه الألفاظ والصيغ والعناصر وتل حاجته، سخر حاسته اللغوية وتعامل معها وكأنها كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر وتتطور . فشقق وولد منها ألفاظاً وصيغاً وعناصر جديدة شابة متوهجة، أو نفخ فيها من روحه وبعثها بأرواح أخرى حية فاعلة نشطة، أو أفرغها من معانيها التقليدية ا ألوفة وشحنها عان ودلالات وإ اءات متنوعة أخرى، أو زاوج بينها عناق بب وألبسها حللاً تلفة من خياله، وجعل لأصواتها وحروفها وحركات الإعراب فيها ظلالاً موحية وألواناً وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية، وا ذ من تعانقها و انسها أو الفها عباراته ا بتكرة ومن تلافي أصواتها و اور حروفها وانعكاسات أجراسها و وجات ظلا ا وسائل لتحقيق أهدافه .. وهكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة ا فية ب يديه، وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها، وتسخر هذه العناصر طيعة مرنة رسم صوره و لية إبداعاته . وبهذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون ا عادلة الشعرية « استكشافاً دائماً لعا الكلمة، واستكشافاً دائماً للوجود عن طريق الكلمة » . كما يع أحد الدارس .[٢٠]

وألفاظ اللغة قد لا تضيق عن نقل ما مكنون نفس الشاعر ووجدانه وخياله من حيث الكم، ولكنها تضيق من حيث النوع والتركيب والصياغة وقابلية التجسيد والتلوين الإ ائي . فقد لا د اللغة رغم ثرائها واختلاف صيغها ووفرة ألفاظها وتراكيبها ما يتلاءم مع دقائق معانيه وشوارد أخيلته وصوره ورؤاه البعيدة ا كثفة ومشاعره وعوا ه الذاتية الفريدة، فيسخر قدراته ا بدعة ليفك ا صار ا عجمي أو السياج الوضعي ا ضروب من حوله . ويتحرر من القيود ال فرضتها الذهنيات الاجتماعية إنشاء السياقات والصلات اللغوية ب ا فردات، ويعمد إ ابتكار سياقات جديدة وإ إنشاء علائق متميزة وارتباطات يمة غ مستهلكة ب عناصر

اللغة المختلفة، يتفرد بها عن بقية أفراد الجماعة اللغوية . وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويصبها ويخضعها لنظامه الخاص بشكل الوسائل الممكنة، ونكون له لغة خاصة داخل لغته العامة، تتسع له بحسب ما تسعفه براعته وذائقته اللغوية المميزة وتمليه عليه عاطفته الجياشة الطامحة وتنساق إليه روحه الشفافة الشاعرة، إذ هي الحكم الأول في إنشاء وبلورة وتشكيل هذه اللغة.

إن الشاعر كما يعبر الدكتور إبراهيم أنيس « كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص . فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ... هو كالطائر المغرد ينتقل من فنن إلى فنن حراً طليقاً، ويقتطف من الصور والأخيلة ما يحلو له، وما يحقق رغبته الفنية ويشبعها، فلا غرابة إذن أن نرى في ترتيب كلماته أمراً غير مألوف أو معهود » [٢١]

إن الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقاتها الكامنة ويلبسها من فنه أثواباً جديدة تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظاً ويبتدع عبارات ويبتكر تراكيب ويشحن ألفاظاً قديمة منها بمعان وإيحاءات وظلال لم تكن موجودة، معتبراً ذلك جزءاً من فنه وعملاً تكتمل به متعته . إنه كما يقول (هربرت ريد) H. Read : « ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية، وهذه الوحدة تكتسي بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية . ولكي يظل الشاعر مخلصاً لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب معها في الألفاظ ويوسع من نطاقها » . [٢٢]

والشاعر في الحقيقة يبدع الصور ويخترع الكلمات ويشكل وينوع في ابتكار العلائق الجديدة بينها وبين العناصر الوضعية من لغته لا من أجل أن تنفسح أمامه

القدرة على البوح باختلاجات الذات أو سيد ما ي بالوحدة العاطفية ال ينطلق منها فحسب، وإ ا ليمارس كذلك عمله بناء اللغة، حيث تصبح اللغة الشعرية لديه كما سبقت الإشارة غاية ذاتا وليست رد وسيلة كما هي لدى الآخرين. وليست رد مادة بناء، كما الرخام بالنسبة للنحات كما يعـ (رومان جاكوبسون) [٢٣]: « إن اختراع الشاعر للكلمات والصيغ والرموز وابتكاره لعلائق جديدة فاعلة بينها و العناصر الأخـ ـرى الثابتة يعد كما أشرنا، وكما يعـ الرمزيون تكويناً للغة لغة » . [٢٤]و هذه اللغة ا ديدة ال يكونا تتجلى أصالته باستفادته من التراث والإضافة إليه .

من بـ الوسائل ا يوية الفاعلة ال يعمد إليها الشاعر ت عناصر لغته ا ديدة ا اصة واختراع صيغه وكلماته وتنويعها وتلوينها وإخصابا وتوسيع نطاقها تلك الطرق البلاغية ال عل من عناصر اللغة وصيغها ا وضوعة نفسها مادة مرنة متطورة دائمة التجدد والتوسع والتلون حيث تستثمر كل شحناتا الدلالية الكامنة فيها، و لق لرموزها وعلاقاتا القائمة أبعاداً إشارية موحية وأضواء تدة مشعة، موازية اتساعها وانطلاقها و ررها عا الشاعر وأحاسيسه ورؤاه وانفعالاته وأفكاره . إن الشاعر يعمد إ كل ما أتيح له من طرق البلاغة وفنون البديع والبيان، وإ كل ما تد إليه ا يال ويستسيغه الذوق وتتمثله الروح البشرية من سبل للتواصل ا باشر وغ ا باشر. وللبلاغة ال يستثمر الشاعر الفنان إمكانياتا وطاقاتا الفياضة طرقها ا تعددة ا تنوعة ا تفرعة وفنونا ا ختلفة، غ أن الكث من هذه الطرق والوسائل والفنون تقوم توسعها و إ از التواصل اللفظي ونواحي التجسيد والتمثيل والإ اء الشعري ال يسعى الشاعر لاستغلا ا على أساس لغوي وفـ حيوي بارز متميز، وذلك هو (ا از) .

لغة المجاز :

(الـ از) الأصل هو ما أريد به غ ا ع ا وضوع له أصل اللغة ومقياس العرف. وبعبارة عبد القاهر ا رجا (ت ٤٧١هـ) [٢٥]« كل كلمة أريد بـا غ ما وقعت له وضع واضعها لملاحظة بـ الثا والأول فهي از. وإن شئت قلت ؛ كل كلمة جزت بـا ما وقعت له وضع الواضع إ ما توضع له من غ أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بـ ما وز بـا إليه وبـ أصلها الذي وضعت له وضع واضعها فهي از ». ومع الملاحظة أو العلاقة بـ ا راد الثا وا راد الأول ا وضوع للفظ عند ا رجا هو أن الكلمة « تستند ا ملة إ غ هذا الذي تريده بـا الآن » . وإن كان هذا يقوى ويضعف ويضيق ويتسع .

ومهما يكن فالـ از وفق التعريفات السابقة الذكر يع إزالة العنصر اللفظي عن موضعه الأصلي ا عروف أصل اللغة والانتقال به إ موضع آخر جديد غ مألوف . أو لنقل كما يقول ا رجا نفسه عبارة أخرى: إن التجاوز والعدول « باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه از على مع أنم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً » [٢٦]

وهذا التجاوز أو العدول أو الانتقال الذي يع به عن الـ از لا يكون بالكلمة ا فردة فحسب . وإ ا يتسع ما يسمى منه البلاغة العربية بالـ از العقلي والـ از ا ركب إ التجاوز والعدول أو الانتقال بـا مل والتراكيب والعلاقات اللغوية فيها أيضاً . فمثلما نتجاوز بلفظ (الأسد) مثلاً، لنطلقه على ا ريء أو القوي الشجاع، وننقل لفظ (الكرسي) إ مع ا نصب والوظيفة. نقول: « جرى النهر »، وا ريان للماء وليس النهر، ونقول: « جرى نر ا ياة »، والنهر ريان ا اء وليس ا ياة، ونقول: « دث الكتاب »، وا تحدث هو مؤلفه أو مؤلفيه . و« نوفشت الورقة ». وا ناقش هو كاتب دث ث أو مقال له. كما نضع لفظة (ا اء) تراكيب تلفة نربطها فيها عان وعلاقات متباينة كلها خارجة عن ا ع الأصلي اوزة له،

فنقول: « ماء الصبا »، و« ماء ا ياة »، و « أراق ماء وجهه »، ع أذل نفسه، إذ ليس الوجه ماء يراق. ونقول: « عادت ا ياه إ اريها » أي إ أوضاعها وعلاقاتا الطبيعية . وهكذا فإن « كل لة أخرجت ا كم ا فاد با عن موضوعه العقل لضرب من التأويل فهي از » .[٢٧]

وقد نتعدى ما ذكر من النقل والعدول وا وح والتحول الدلا ، سواء كان الألفاظ أو ا مل والتراكيب، فنتجوز عن الاز بالاز . كما يع البلاغيون العرب، أي « عل الاز ا أخوذ عن ا قيقة ثابة ا قيقة بالنسبة إ از آخر فنتجوز بالاز الأول عن الثا لعلاقة بينهما » .[٢٨] فنقول: « ركبت البحر فطار إ ا بيب » . فا ركوب هنا هو السفينة وليس البحر، وقد جعلته مطي على و الاز . ونسبت ذه ا طية الط ان ازاً، لأنا لا تط .

ونتمكن من الاستمرار إعمال هذا التجوز واضع الاعتبار ما يربط ا ع ا ديد ا قصود با ع الأصلي للفظ أو العبارة، فنقول بدلاً من « أمطرت السماء مطراً أو ماء مثلاً: أمطرت السماء نباتاً »، لكون ا طر سبباً وجود النبات، ونتخذ من هذا الاستعمال الازي ازاً آخر، فنقول: « أمطرت السماء عطوراً أو ذهباً ». لكون النبات سبباً وجود العطور و ا صول على ا ال الذي يشترى به الذهب، وبالتا قد نتعدى ذلك أكثر فأكثر، فنقول: « أمطرت السماء حريراً وقصوراً »، لأن الذهب مال ، وهو سبب إ اد ا رير و بناء القصور. ونقول: « أنبت الغيث عصافيراً وظلاً ؛ لأن هطول الغيث يترتب عليه أو يلازمه وينتج عنه وجود النبات والشجر الضليل، ووجود النبات والظل والثمر يكون سبباً أن تتنادى العصافير وتتكاثر فتملأ ا قول ... وهكذا نتجاوز بالألفاظ والصياغات والعلاقات اللغوية حدودها الوضعية ا قيقية إ ازية، والازية إ ازية أخرى بنحو لا يكاد

يصل إلى نهاية .

هذه الحركة المستمرة أو الوظيفة اللغوية الحيوية للمجاز هي التي جعلت البلاغيين العرب في الحقيقة يعتبرونه (امتداداً أو اتساعاً أو عبوراً)، حيث يمتد هذا المجاز باللغة ويكسب ألفاظها وصيغها وعباراتها أبعاداً دلالية وإيحائية متجددة ويجعلها في خلق وتناسل وتكاثر مستمر ويعبر بها إلى آفاق متسعة لا تعرف الحدود . وهذا التجدد والانبثاق والتدفق الذي يحدثه المجاز في اللغة ويمدد به حيويتها هو الذي جعلهم أيضاً يعدونه نوعاً من (الابتكار أو الابتداع والاختراع) ؛ [٢٩] حيث تتجسد فيه أو من خلاله صور الخلق اللغوي والخيال الفني الثري المديد اللامتناهي.

والمجاز بمعانيه والصور والصفات السابقة الذكر عند البلاغيين العرب القدامى يقابل في الحقيقة ما أطلق عليه (جان كوهن) وغيره من النقاد الغربيين المحدثين ألفاظ (الانزياح والانحراف والعدول وإعادة البناء). [٣٠] ويحاذي بشكل أو بآخر ما عناه الأسلوبيون من مفهوم « الاتساع » ؛ حيث (تكون إمكانية التعدد الدلالي للفظ أو التركيب اللغوي الواحد، وتكون « خيبة الانتظار »، كما يعبر عنه (رومان جاكوبسون)، وتكون مفاجأة المتلقي الذي ينتظر أو يتوقع أو يألف من العناصر الدلالية، وحيث يخرق القانون اللغوي الاجتماعي المألوف الذي يقول: أن لكل دال مدلوله الخاص، وتتعدى اللفظة وظيفتها المرجعية وتتجاوز دلالتها الأولى أو دلالتها الذاتية الوضعية إلى دلالات أخرى قد يصعب حصرها . وتكون مهمتها الأولى ليس الشرح والتحديد فقط، وإنما الإسقاط والإيحاء بالمعنى وتسمية الشيء الذي يتولد عنه) [٣١]

ووفقاً لهذا المفهوم يمكن أن تندرج جملة من محاسن الكلام وطرق البلاغة المهمة التي عرفها النقاد والبلغاء العرب، كالتشبيه والاستعارة والإشارة والتمثيل والكناية[٣٢]

وغ ذلك ت مسمى الـاز، كما تقدم القول مستهل هذا البحث؛[٣٣] ذلك لأن هذه الطرق وافعها مظاهر للاتساع والامتداد والعدول الكلام والانتقال والعبور بألفاظه وصيغه وتراكيبه من حقائقها ودلالاتا الوضعية ا ددة إ عا أو عوا غ متناهية من الدلالات والعلاقات . يقول ابن رشيق القـ وا : « ما عدا ا قائق من يع الألفاظ يكن مُحَالاً مَحْضَاً فهو از ؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغ ا من اسن الكلام داخلة ت الـاز .» [٣٤]

وقد حدد عبد ا بن مسلم ابن قتيبة كتابه مشكل القرآن الأبواب ا ندرجة ت الـاز بقوله: « للعرب الـازات الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقد ، والتأخ ، وا ذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار ، والتعريض، والكناية، و اطبة الواحد اطبة ا ميع، وا ميع خطاب الواحد، وا ميع خطاب الاثن ، والقصد بلفظ ا صوص ع العموم، وبلفظ العموم ع ا صوص .. » .[٣٥]

ولو حققنا معا هذه الأقسام لوجدنا أن الاستعارة، كما عرفها البلاغيون وجاءت على لسان أ هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) مثلاً، هي: « نقل العبارة عن موضع استعما ا أصل اللغة إ غ ه لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح ا ع وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده، وا بالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو س الغرض الذي يـ ز فيه » [٣٦]. وبذا التحديد تصبح الاستعارة نوعاً من الـاز، إن تكن الـاز نفسه، كما أنا حقيقة تكوينها وأصلها تشبيه حذف أحد طرفيه . وهي وفقاً ذا التعريف كن أن تتضمن كلاً من التأكيد وا بالغة والإشارة وغ ها أيضاً، أو أن هذه الطرق كن أن تعد من بعض وسائلها وغاياتا الوقت ذاته..

فإذا قلنا: « ضحكت الأرض »، فإنا نكون قد نقلنا الدلالة عن موضعها

الأصلي وأسندنا الضحك إ ما لا يتوقع منه الضحك على ا قيقة أصلاً . وبالغنا، ومثلنا أو شبهنا الأرض بالإنسان، وأشرنا إ نبات الأرض وزينتها وحسنها بذا النبات أو أوحينا بذلك، ونكون كذلك قد أكدنا هذه الزينة وهذا ا سن وعمقنا ذلك نفس ا تلقي، حيث أوحينا بكلمة (ضحكت) بأبعد وأوسع وأ ل ا كن أن نوحيه أو ندلل عليه من ال الأرض وحسنها وروعتها بكلمة (أنبتت) أو كلمة (تزينت) مثلاً . بل أننا كنينا أيضاً، حيث أشرنا إ ما يلازم ضحك الأرض وإنباتا وحسنها من البهجة والسرور والفرح والأنس با... وهكذا نكون بالفعل قد عنا هذه الاستعارة الـ ققت أصلاً باستعمال اللفظ غ موضعه الأصلي أو إسناد الفعل إ ما لا يسند عرف اللغة الوضعية إليه بـ كل من: ا بالغة، والتوكيد، والإشارة، والإ اء، أو الإ اء والتشبيه، والكناية أيضاً.. [٣٧]

ونتيجة ا تقدم ذكره، و ا يترتب على حركة الـاز ختلف طرفه من إثراء لغوي وإبداع تعبـ ي فـ ، فقد عد هذا الـاز عند كثـ من علماء البلاغة العرب من أعظم قواعد علم البيان ومن مهمات علومه، بل أعظمها على الإطلاق، كما يرى بن زة العلوي (ت ٥٤٧هـ) ؛ (لأن سر البيان وجوهره لا يظهر إلا باستعمال الـازات الرشيقة والإغراق لطائفه ا ميلة الرائقة وأسراره الدقيقة كالاستعارة، والكناية، والتمثيل، وغـ ها من أنواع الـاز، وكلما كان الـاز أوقع فالفصاحة والبلاغة أعلى وأرفع .). [٣٨] و ذا كان الـاز أبلغ من ا قيقة، وكان، كما ينص ابن الأثـ : « أو بالاستعمال من ا قيقة باب الـفصاحة والبلاغة ؛ لأنه لو يكن كذلك لكانت ا قيقة الـ هي الأصل أو منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنه قد ثبت و قق أن فائدة الكلام ا طا هو إثبات الغرض ا قصود نفس السامع بالتخييل والتصوير، حـ يكاد ينظر إليه عياناً . » [٣٩]

ويوضح لنا عبد القاهر ا رجا بعد مصادفته على ما ذكر وتأكيده على الإ اع بأن « الماز أبداً أبلغ من ا قيقة »، يوضح بنحو أكثر عمقاً ودقة و ليلاً العلة ذلك بقوله:

« ونعلم أن كل نوع مرغوب وأن النفس دائماً تبحث عن ا في وذلك طلباً للمعرفة والعلم، أليس الإغراء يكون بعض الكشف دون الكشف كله، أليس التلويح دون التصريح و الإشارة دون العبارة تلفظاً، لذلك فلن يكون هناك شوق إ الشيء مع كمال العلم به. ولا كمال ا هل، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إ الآخر، فتتعاقب الآلام واللذات ويكون الشعور بتلك الآلام واللذات أ ، وعند هذا فالتعبـ با قيقة يفيد العلم، والتعبـ بلوازم الشيء الذي هو الماز لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان الماز ألطف وأبلغ من ا قيقة ».(٤٠)

وإذن فإن من لة الأسباب ا همة ال جعلت الماز ألطف وأبلغ من ا قيقة هذه الدغدغة النفسانية والتأثـ الروحا الذي يستو على ا تلقي مع التعبـ المازي البديع، وهذه اللذة أو هذا ا هد اللذيذ الساحر الذي يواجهه البحث عن خفايا وأسرار هذا التعبـ أو صوره الدقيقة وآفاقه ا توارية نتيجة لا رافه عن معناه الوضعي ا ألوف، الراحة وا تعة ال تغمره بعد الكشف عن هذه ا فايا وهذه الأسرار والصور والآفاق . وال من شأنها أن تزيد وتتضاعف كلما كانت ا فايا أدق وألطف وأبعد وكانت ا اولة ا بذولة صيلها أصعب ؛ ذلك لأنك ، كما يقرر ا رجا نفسه « استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر، لأن الدر كان بك، واكتسى شرفه من شرفك، ولكن ا كان الوصول إليه صعباً وطلبه عسـ اً، رزقت ذلك وجب أن زل لك ويكـ صنيعك » .(٤١)

عندما يصف واصف ا رأة على و ا قيقة بأنها واسعة العينـ فإنه يعـ ملة

عن صفة واحدة فقط . ولكنه عندما يستعمل ا ااز ويصفها بأنها (غزالة)، ويقول: « رأيت غزالة، وعانقت غزالة، أو سامرت غزالة، فإنه هنا لا يشير بلفظة (غزالة) إ سعة أو ال عينيها فحسب، لأن لفظة (غزالة) تتسع للإشارة إ كل ما يتصف به هذا ا يوان من نواحي ا مال: كضمور البطن، ورهافة القوام، ورشاقة ا ركة، وخفة العدو، وروعة الالتفات، وغ ذلك من الصفات . هذا بالإضافة إ ال العين ، وبذلك يكون هذا الواصف قد اختصر ألفاظاً أو لاً لفظة واحدة ..

ومثل ذلك يكون ا ال عندما ينعت متكلم رجلاً على و ا قيقة بأنه « ذائع الصيت » أو أنه « رفيع الشأن ». فإنه يكون قد ع عن صفة واحدة لة، بينما يتمكن هذا ا تكلم نفسه من التعب بكلمة ازية مفردة واحدة عن هذه الصفة وصفات أخرى غ ها وهي كلمة (م) ، إذ أنه عندما يقول: « م أطل علينا مرابعنا » ويقصد هذا الرجل ا نعوت نفسه، يكون قد أشار إ رفعته و وخه وعلو شأنه وذيوع صيته و ال صورته وإشراقه وبعد أثره . لأن هذه الصفات كلها مرتبطة بـ (النجم) جارية عليه . وهكذا يكون هذا ا تكلم باستعمال هذا التعب ا ازي قد اختصر الكلام وصفاه من فضول القول، وكثف ا ع وأكده وأبعد ا رمى وعظمه، وجعل الوصول إليه تاجاً إ التدقيق والتأمل والفطنة وبعد النظر ورهافة ا س ، وعلى قدر ا هد الذي يبذل طلبه سيكون الثواب. وهذا هو ما عل التعب ات ا ازية البديعة ا بتكرة البعيدة فخمة ا عا رائعة موجبة للمتعة واللذة.

هذا الاختصار وهذا التكثيف والتركيز والتوسع والإبعاد ا رمى الناتج عن استعمال ا ااز والذي اعت ه الناقد الفرنسي (هنري موريبه) [٤٢]« لعبة فكرية لذيذة حد ذاتها »، هو الذي يؤدي إ غموض ا ع أو خفائه ويفرض على ا تلقي جهداً معيناً للكشف عنه والعثور عليه أو معرفة أبعاده وس أغواره، فيكون ذا

الكشف وهذا الوصول بعدها، كما يقول (موريه) نفسه ـ قد استحق الثواب وحظي بلذته الأخرى . وهذه اللذة تكون على قدر قيمة ا ع ا كتشف ومكانته أو فخامته، كما يع ا رجا ، والـ از البديع ا بتكر بطبيعته يفخم ا ع ويعظمه .

يقول ا رجا : « واعلم أن الذي ذكرت لك الـ از هناك من أن من شأنه أن يفخم عليه ا ع و دث فيه النباهة قائم لك مثله ههنا، فليس يشتبه على عاقل أن ليس حال ا ع وموقعه قوله: فنام ليلي و لى ي، كحاله وموقعه إذا أنت تركت الـ از وقلت: فنمت ليلي و لى ي . كما يكن ا ال قولك: رأيت أسدا، كا ال : رأيت رجلا كالأسد ... وإن أردت أن تزداد للأمر تبياناً فانظر إ بيت الفرزدق:

مى إذا اخترط السيوف نساءنا ضرب تطـ ـ له السواعـد أرعـل

وإ رونقه ومائه وإ ما عليه من الطلاوة ارجع إ الذي هو ا قيقة وقل: مى إذا اخترط السيوف نساءنا، بضرب تط له السواعد أرعل، اس حالك هل ترى ا كنت تراه شيئا . وهذا الضرب من الـ از على حدته ك من كنوز البلاغة ومادة الشاعر ا فلق والكاتب البليغ الإبداع والإحـسان، والاتساع طريق البيان . » (٤٣)

يترتب على هذا التصور، كما هو واضح القول: بأن الكلمة أو العبارة حالة إمكانية اوز معناها ا قيقي أو علاقتها الوضعية إ إ اءات ومعان وعلاقات وأبعاد ازية متعددة، ينبغي عدم ديد أي من هذه ا عا بالنسبة أو الإضافة أو الارتباط بأداة التشبيه أو بأية قرينة لفظية معينة . لأن هذا التحديد أو التقييد يربطها ع واحد، و ردها من الدلالة على ا عا الأخرى ا مكنة . كما أشرنا إ ذلك من قبل، فعندما يقال مثلاً: « أسداً رأيت » عن رجل يراد مدحـه، غ ه عندما يقال:

« رأيت شجاعاً كالأسد »، أو يقال: « رأيت الرجل أسداً   مهابته أو   قوته و مه و وخه... ». فكلمة (أسد) وحدها، دون هذا التحديد قابلة لأن مع هذه ا عا كلها وغ ها من معا   القوة والسطوة والبطش والقدرة والنفوذ وا رأة وا يبة، وما إ ذلك من صفات . وهذا هو   الواقع ما جعل كث من النقاد العرب القدامى يقللون من أ ية ذكر القرينة اللفظية ا باشرة الدالة على ديد ا ع   ا راد   حال استعما ا ا ـازي، ويفضلون أن تترك للموقف ومقتضى ا ال، أو يعولون على السياق الكلامي الذي يقرب ا راد، أو فيه ويلطفه و نعه على غ   البارع ا اذق الفطن من ا تلق .

إن القول بتقد ا ـاز على ا قيقة والاعتقاد   تفخيمه للمع   وإثرائه وبعد تأث ه   يكن مقصوراً على نقادنا العرب القدامى أو على معظمهم على الأقل، وإ ا هو اعتقاد كان سائداً بـ كث   من النقاد الرومانتيكي   وهو غالب لدى معظم النقاد ا عاصرين بنحو عام، بل أن هناك منهم من يبالغ نوعاً ما فيقرر ما قرره بعض نقادنا ولغويينا، وهو « أن ا ـاز هو الأصل وليس الفرع، والقاعدة وليس الاستثناء، وأن اللغة الأو   هي اللغة ا ـازية ا   تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل كانت كلها صور ول ا مادات إ   كائنات حية ». [٤٤] ولذلك كان ا ـاز ا تلك من هذه الطاقات والإمكانيات   بث الروح وبعث ا يوية وا ركة   الأشياء أداة لتجسيد دقائق الفكر وأسرار النفس الباطنة وكوامن الوجدان ا فية وبث ا ركة وا ياة وا يوية فيها وتصويرها ختلف زواياها وأبعادها الظاهرة والداخلية ا ستترة بلغة مصفاة تزل الأشياء و تصر ا سافات و عل ا ع   مكثفاً مكث اً و ول الأحلام إ   يقظة، و عل غ   ا رئي قابل للرؤية وغ   ا مكن قابل للإمكان والتصديق . وهكذا يكون ا ـاز بطرقه ا ختلفة وفقاً ذا ا فهوم مصدراً أساسياً للصور الشعرية ا   يكشف عنها الشاعر ا بدع من خلال   يلته ومظهراً ا، ووسيلة لتحويلها إ   موضوعات

ومضاه نرى فيها انعكاساً لشخصيته وتعب اً عن روعة إبداعه . [٤٥]

وهذا التصور قيقة المااز، هو الذي جعله وثيق الصلة بلغة الشعر مفهوم النقد ا ديث . بل جعله منطلقاً أساسياً مهماً ا ديث عن اللغة الشعرية . إن « احتفال النقد ا ديث بالمااز »، كما ينتهي أحد الدارس لقضية المااز، « إ ا كان احتفالاً باللغة الشعرية ال لا تطابق إلا ذاتا، اللغة ا سهدة ال تاحها عاصفة النفي، تطيل الاغتراب ويتناءى ما ا ازار وهي تتطلع إ مع فوق ا ع على أجنحة ا يال، وتقتنص اليقظة طريق الأحلام . » [٤٦]

وجدير بالتنبيه إ أننا عندما نتحدث عن المااز هنا وعن مكانته وفاعليته ووثاقة صلته بالإبداع الشعري واللغوي والبيا الف بنحو عام، لا نع المااز على إطلاقه أو بكل مستوياته. فهناك من الماازات ما تكون قد استهلكت واستنفذت أبعادها الدلالية، أو ولت دلالاتا مع مرور الزمن وطول الاستعمال إ دلالات حقيقية، لذلك فالاستعمال المااي كما يفيد (ريفات): لا يكون كل أحواله ذا خاصية أسلوبية، بل إن ة كث اً من الماازات لا تتوفر على أثر أسلو فتندرج ضمن الاستعمال العادي وا بتذل، [٤٧] **وإذا رأينا من نقادنا العرب القدامى من يصرح فيوهم بإرادة عموم المااز، فإنه ا قيقة يريد عموم بديع وغريب المااز وليس كل المااز . فا رجا الذي رأيناه يقرر مثلاً بأن « المااز أبدا أبلغ من ا قيقة » يستدرك بعد ذلك فيقول: « ولا يغرنك من أمره أنك ترى الرجل يقول: أتى الشوق إ لقائك، وسار ا ا إ رؤيتك، وأقدم بلدك حق على إنسان، وأشباه ذلك ا ده لسعته وشهرته ري رى ا قيقة ال لا يشكل أمرها، فليس هو كذلك أبدا، بل يدق ويلطف ح تنع مثله إلا على الشاعر ا فلق، والكاتب البليغ، وح يأتيك بالبدعة تعرفها، والنادرة تأنق ا .»** [٤٨]

المجاز ولغة الشاعر :

بناء على ما تقدم ذكره من مكانة الـاز وأ يته وما يؤدي إليه استعماله من تكثيف للمع وتأكيده وتفخيمه وإثرائه وتعميقه وزيادة تأث ه أصبح الـاز بكل ما ينحدر عنه وينطوي ته ويرجع إليه من طرق وفنون وفروع الوسيلة ا همة ال يعتمد عليها الشاعر ا بدع   بناء لغته الشعرية ا اصة، والطريق الذي يرتقي من خلاله بهذه اللغة إ عا ها البيا   الساحر ا ث ، والأداة ال يصور بها أحاسيسه وما استكن وجدانه وأعماق نفسه و سد بها مداركه ورؤاه ويعلن عن نبوءاته وتطلعاته . حيث لا يتيح له كل ذلك ويسمح به غ   الـاز . الـاز يدخل دخولاً أولياً، كما يقول العلوي : [٤٩]« وله مدخل عظيم، وهو أحق بالاستعمال   باب الفصاحة والبلاغة ؛ « لأنه جوهر الكلام ا طا   الذي » إ ا يكون لإثبات الغرض ا قصود   نفس السامع، و كنه   نفسه على جهة التخيل والتصور ح   يكاد ينظر إليه عياناً »

يقول ابن الأث   (ت ٦٣٧هـ): « وأعجب ما   العبارة الـازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي   بعض الأحوال ح   أنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها ا بان و كم بها الطائش ا تسرع، و د ا خاطب بها عند اعها نشوة كنشوة ا مر، ح   إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول . وهذا هو   رى السحر ا لال ا ستغ   عن إلقاء العصا وا بال » . [٥٠]

يتخذ الشاعر (الـاز) إذن كوسيلة للتوسع والتجسيد والتفخيم والتأكيد وا طاب با يئة ا تحركة والصورة ا رسومة ا ية ا ؤثرة بدلاً من ا طاب ا باشر ا دود التأث ، كما يتخذه وسيلة للشحن والتكثيف   ا عا   مقابل اختزال الألفاظ، حيث البلاغة تكمن   هذا التكثيف وهذا الاختزال، « فكلما كانت معا   الكلام أكثر، ومدلولات ألفاظه أ ، كان أحســـن »، كما يقول ابن أ   ا ديد (ت ٦٥٥هـ)، « و ذا قيل خ   الكلام ما قل ودل ؛ فإذا كان أصل ا سن معلولاً

لأصل الدلالة، وحينئذ يتم إشباع ا ملة، لأن ا عا إذا كثرت وكانت الألفاظ تفي بالتعب عنها، احتيج بالضرورة إ أن يكون الشعر متضمناً ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإ اءات والتنبيهات، فكان فيه غموض، كما قال البحتري:

والشعر ح تكفي إشارته وليس با ذر طولت خطبه (٥١)

وضروب الإشارة وأنواع الإ اءات وطرق التلميح كلها بعض مظاهر الا از كما تب من قبل . وإذاً فبالا از ينطلق الشاعر باللغة من آفاقها ا ألوفة ا دودة إ عا التواصل الروحي والتفاعل الشعوري أو الوجدا اللا دود . وهو قد يبالغ ويغا أحياناً ا اذه هذه الوسيلة، و مح ذلك حيث مح به العاطفة و لق به ا يال، ويوغل حيث توغل وتتعمق لديه التجربة وتبحر الروح آفاقها الرحبة الواسعة والا از وسيلته ، يطاوعه ويتسع له مهما امتدت آفاق روحه واتسع خياله ، ح ا ى من لا س ثل إحساسه ولا يدرك أبعاد ربته وحه هذا الاتساع إلغازاً وانغلاقاً، أو عبثاً وتطاولاً على اللغة، ور ا اعت ذلك دليلاً على القصور والعجز والإخفاق أو العبث، ولكن من يدرك مع الشعر ويعرف طبيعة لغته الا ازية ا رة الطليقة وامتدادها وطبيعة التكثيف والشحن ا عنوي لا د ذلك غرابة ولا مغالاة ولا شذوذاً وإ ا يدرك أن ذلك من طبيعة لغة الشعر، ليس الشعر ا ديث ا يد وحده، وإ ا بديع الشعر القد أيضاً، كما وجدنا ابن أ ا ديد والبحتري يشـ ان إ ذلك .

لقد ا ذ الشعراء العرب القدامى الا از كإحدى الطاقات الفعالة العظيمة الكامنة اللغة وسيلة للانطلاق بلغتهم من أطرها ا عجمية ا دودة وقوانينها ا وضوعة الثابتة إ عا ها ا يوي اللا دود ؛ إ الآفاق الـ كن أن تتسع لعوا الإنسان الداخلية وهواجسه ومسارات تفك ه وخوا شعوره وانفعالات نفسه البعيدة

العميقة الشاسعة، وتتسع لتطورات الأحداث وتغ ات الأمزجة والأطوار و ولات الأزمان والأغراض والأذواق . فأخذوا كلمة البحر على سبيل ا ثال و اوزوا با معناها ا تعارف عليه بـ عامة أهل اللغة إ معان أخرى عديدة تلفة متكاثرة، وتوسعوا استخدامها مع مرور الزمن واتساع البحر نفسه .

أطلقوا كلمة (البحر) ـ بالإضافة إ دلالتها ا سية ا عروفة ـ على الرجل الكر ، وعلى ا ّنك القوي، وعلى العا الغزير العلم وا عرفة، وعلى ا ليم الرحب الصدر، كما أطلقوها على ا كان الواسع ا متد، وعلى الدم الغزير أو العميق، وعلى البطن العظيمة، وعلى الفرس السريع، وعلى ا اء ا ا . و يكتفوا بذلك وإ ا راحوا يشتقون من هذه الكلمة ألفاظاً وصيغاً عديدة . فقالوا: « استبحر لسانه، أي اتسع له القول، واستبحر ا اء العذب، أي أصبحت ملوحته كملوحة البحر، وقالوا: تبحر العلم، وهو متبحر علم كذا أي متضلع منه، ودم را ، أي أسود كسواد عمق البحر ». [٥٢]

وجاء الشعراء والأدباء العرب ا دثون فساروا على نج أسلافهم التوسع معا الكلمة نفسها (البحر)، كما توسعوا غ ها عن طريق الـاز، فأضافوا إ معانيها ومدلولاتا القد ة معان ومدلولات جديدة، تلازم البحر حقيقته أو تلازم صفة من صفاته أو أثراً من آثاره . وإن اختلفت ظاهرها عن ا دلول الأصلي للكلمة . فا ذوا من كلمة (البحر) رمزاً للغربة، والضياع، والوحشة، والتشرد، والصخب، والغضب، وا وف ، والرهبة، والثورة، والدمار، وا وت، والرحيل، وا جران، والبعد، والفراق . كما ا ذوا منها رمزاً للأصل وا تد، وللثروة، واللقاء، وا رية، والتأمل، وا يبة، والفن الساحر، وا ب الآسر، وا مال الأخاذ...

كل هذه ا عا وثيقة الصلة بالبحر ملازمة له و ا يبعثه الفكر من خواطر

ويتركه النفس من آثار نظر الشاعر البعيد النظر الواسع ا يال العميق الرؤية، ور ا نظر كل من اثله التجربة ويشاركه الإحساس والتصور والشعور ا رهف أيضاً، ولكنها قد تكون غريبة مدهشة، ور ا نافرة خارجة عن حد ا عقول نظر ا تحدث العادي باللغة ؛ إذ لا وجود ذهن هذا الأخ الغالب إلا للمع ا عجمي الأصلي للكلمة. ولا يعرف ا إلا وظيفتها الذهنية العقلية . أما وظيفتها الشعورية والإ ائية فهي غائبة أو بعيدة عن إدراكه، ولذلك فهو لا يتمكن من تصور العلاقات ا فية ب معناها وا عا أو ا دلولات ا ازية الأخرى ا ستحدثة ا بتكرة من قبل الشاعر، لأنه لا تلك ما تلكه الشاعر من شفافية ومن نفاذ الإحساس وبعد ا يال وقدرة على التحليل وا قارنة والربط ولا يتعامل ويتفاعل مع اللغة كما يتعامل ويتفاعل معها الشاعر .

وبناء على ما تقدم فلا يُستغرب أن يقرأ ا تحدث العادي باللغة نصاً شعرياً استخدمت فيه كلمة (البحر) بأحد ا عا ا ازية ا ذكورة أو ببعضها فيتردد أو يتحـ فهمه، أو يلتبس عليه ا فهوم ويتعقد، ف فض النص، ويتهم هله الشاعر بالتطاول على اللغة أو بالعجز والقصور فيها . بينما رج الشاعر حقيقة الأمر عن نطاق الاستخدام ا ازي ا شروع ونظام الانزياح والاتساع الذي يرتكز عليه بناء لغته الشعرية ا اصة .

إن ا از، كما سبق القول، اتساع وانزياح وعبور و اوز لا حدود له، و ا از كل شيء جائز كن . ولو كان ا از كذباً ـ كما يصرح ابن الأث « لكان أكثر كلامنا باطلاً ؛ لأننا نقول: نَبَت البَقْلُ، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام ا بل، ورخُصَ السعر، ونقول: كان هذا الفعل منك وقت كذا، والفعل يكن وإ ا يكون، ونقول: كان ا ، وكان ع حدث، وا قبل كل شيء، وقال قول

الله عز وجل: (فوجَدَا فيها جِدَاراً يريدُ أن ينقض فأقامه). لو قلنا منكر هذا كيف تقول في جدار رأيته على شفا انهيار ؟ لم يجد بداً من أن يقول: يهم أن يَنْقَض، أو يكاد، أو يقارب، فإن فعل فقد جعله فاعلاً، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من ألسنة العجم إلا بمثل هذه الألفاظ . » [٥٣]

وإذا كان المجاز اتساع بلا حدود وانزياح وتجاوز وعدول، وكان العدول يعني كما يعبر أحد الدارسين : « خرقاً لمثالية الوضع والعرف على مستوى كل من اللغة والعرف الأدبي » [٥٤]فإنه يصبح من غير المستغرب ولا المستنكر من الشاعر أن يستخدم كلمة (البحر) السابقة الذكر مثلاً، لا لكي يحدد بها معناها المعجمي المألوف، ولا معنى واحداً محدداً من معانيها الأخرى المرتبطة، وإنما ليختزل فيها جملة من هذه المعاني ويتخذ منها رمزاً موحياً يشير به إلى تداعيات ثرية متعددة الأبعاد متجذرة مترامية الأطراف . يترك للقارئ الفطن المتذوق استشفافها و « يبقي نفس السامع تتسع في الظن والحساب فيها »، كما يعبر نافدنا القديم على نحو ما رأينا، ويعطيه فرصة للحدس والتفكير وإبعاد النظر والتصور، مما يصقل قريحته ويخصب خياله ويرفق إحساسه .

إننا لا نستطيع مثلاً أن نقطع بتحديد المعنى الذي قصده المتنبي في استعارته حين شبه ممدوحه بالبحر فقال:

فلم أر مثلي من مشى البحر مثله ولا رجلاً قامت تعانقه الأسد [٥٥]

هل أراد المتنبي أن يصف هذا الممدوح بشدة الكرم أو بعظم الحلم وسعة الصدر، أو بغزارة العلم والمعرفة أو بالحنكة والشجاعة . هذه المدلولات المجازية لكلمة (البحر) كلها كانت مألوفة بين عامة أهل الأدب في عصره، وقد يكون أرادها كلها بالفعل، ولا مانع من أن يكون قد أراد معان أخرى غيرها، كالهيبة والرهبة أو المهابة

والعظمة، وإن تكن مشهورة، لاسيما وأن السياق الشعري البيت لا نع من ذلك. فقد شبهه بالأسد أيضاً، وهذا التشبيه يرشح بدوره إرادة مثل هذه ا عا . وهكذا يكون ا تنا فد اختزل لنا كل هذه ا عا وهذه التداعيات كلمة ازية واحدة، هي كلمة (البحر)، وجعلنا بدهشته وشدة إعجابه مدوحه ال توحي با هذه الكلمة نتوسع الظن وا ساب وا دس إ حد كن أن نتصور معان أخرى غ ا عا ال ذكرت . ولو كان قيد اراد من الكلمة بقرينة معينة وحدده لأفسد علينا متعتنا هذا الظن والتوسع وا دس وضيق من أبعاد معناه وقلل من قيمته.

إن عاطفة الشاعر أبداً متوثبة جا ة وخياله واسع بعيد لا ده حدود، ولذلك فقد يصل بـ (البحر) إ أبعد من حدود البحر نفسه . فإذا كانت، كلمة (البحر) الاستعمال الـازي ا ألوف تعـ من لة ما تعـ سعة ا ود والكرم، فقد انزاح هذا ا ع خيال ا تنـ ، حـ أصبحت كلمة (البحر) تقصر عن الدلالة على هذا ا ع ، ولذلك كان لا بد من إعطائها معـ جديداً، وهو الدلالة على السعة ا تناهية، السعة ال يغرق فيها البحر ا قيقي نفسه .

نضحت بذكراكـم حـرارة قلبـها فسارت وطول الأرض عينها شبـرُ
إ ليث حرب يُلحم الليث سيفه و ـر نـدىً موجـه يغرق البحرُ(٦٥)

وحـ هذه ا عا العديدة وغـ ها ا اخترعه الشاعر العر القد عن طريق الـاز وأضافه للمعـ ا عجمي لكلمة (البحر) تك كافية للتعبـ عما يسبح فيه خيال الشاعر ا ديث ا بدع وينفذ إليه بفكره ا صب، وأصبح لابد له كما أشرنا من أن يشحن هذه الكلمة بطاقات متوهجة من جديد حياته وفكره وعا ه ا اص وأن يبدع ا صوراً ومعان وإ اءات مبتكرة، و عل منها رمزاً موحياً يشـ به إ تداعيات جديدة متجذرة مترامية الأطراف. كما نرى ذلك متمثلاً قصيدة « البحار

والدرويش » لميل حاوي، [٥٧] حيث تصبح كلمة (البحر) الـالازية هذه وما يشتق منها ويركب معها من صيغ لبنات بناء لغة شعرية جديدة، حينما تتخذ هذه الكلمة والصيغ الـ يشتقها أو يركبها منها أو معها رموزاً للحياة كلها، بكل ما فيها من أبعاد وظروف وأعباء، وبكل ما يكتنفها من يأس وأمل، و علها رمزاً أسطورياً للمجهول بكل ما فيه من أعماق ودهاليز، وعنواناً للرحلة وا جرة بكل ما تتخللها من اطر و ر با من دروب ومسارات مضنية مرهقة مظلمة، أو مسرات غامرة مضيئة . كما يتخذ منها رموزاً للبحث الصو عن ا ياة وا ب وعن ا خلص ونفحات الـهول العطرة، وإن كان هذا البحث يط به ا وت و وم حوله اليأس ...

بعد أن عا دوار الـبحر
والضوءَ ا داجي عـبـر عتمات الطـريقْ
ومدى الـهـول يـنشق عن الـهـول
عن موت يـقْ
ينشر الأكـفـان زرقـاً لـلغريقْ

....

مبـحـر ماتـت بعـيـنـيـه منـارات الطـريقْ
مات ذاك الضوء عـيـنـيـه مات

وإذا كانت تمع كلمة (البحر) قصيدة « البحار والدرويش » لميل حاوي لة من ا عا الـالازية، وتصبح هذه الكلمة أحياناً ملتقى عا متناقضة، فيها: الأمل واليأس، واللقاء والبعد وا لاص والضياع، وا ياة ا وت، فإن أبعادها أو إ اءاتا ومعانيها الـالازية تد عند الشاعر عبد الوهاب البيا إ ما هو أبعد من ذلك . ولنستمع إليه قصيدته « الشهداء لن وتوا » حيث يقول : [٥٨]

لن وت الشهداء
فهم البذرة والزهرة   أرض الفداء
وهم الساحل والبحر وشعر الشعراء
كلما خيل ليل
فجرت بغداد   نتها نر ضياء

إن كلمة (البحر) السطر الثا من هذا ا قطع لا مل الواقع دلالة ازية واحدة، وإ ا تتسع لشحنة كب ة من الدلالات، فيها القد ا طور ا صعد، وفيها ا ديد ا بتكر. فمثلما توحي بصفتها للشهيد با ود والسخاء العظيم، لأنه جاد بنفسه سبيل وطنه، وا ود بالنفس أ ى غاية ا ود، كن أن توحي بدلالاتا و ضمونا السياقي العام على صفات أخرى الشهيد . فالشهيد مضمون هذه الكلمة هو الأمل ومصدر القوة الذي تعول عليه البلاد، وهو درعها وحصنها وركنها ا هيب وسلاحها الرهيب، وهو السفينة أو ا سر الذي تع به ومن خلاله وخلال أمواج كفاحه و قيق العدالة وا رية والنور... وهكذا فالشهيد هو البحر بكل ما مل من ثراء وسخاء وكل ما ينطق به من معا الرهبة وا يبة والعظمة والأمل والرجاء وا وت وا ياة، وهو البحر كونه الوسيلة للعبور والوصول وا لاص.

وإذا كان الأمر كذلك إمكانية الاتساع والتجاوز والشحن والتجديد عن طريق ا ـاز، فهل من مشاحة بعد ذلك أن يصف الشاعر ع بوبته بالبحر، لا ليع عن اتساعها أو زرقة لونا أو خضرته، وإ ا ليصور بعض ما يتجسد تلك العيون ا ميلة خياله من السحر والفتنة والرهبة وا يبة والإغراء وشرود الفكر والتيه وانفلات زمام العقل وفقدان الإرادة، أو يرسم فيها من الأمل والإشراق وصحوة اللقاء وتوحد النفس وشفافية الروح واتساع الكون وصفائه و ظات التأمل

والانعتاق الغامرة، وما قد تعكسه نظرات تلك العيون و وجات الضوء أعماقها من رد وغضب وثورة وصراع وما قد تتركه النفس من قلق وخوف من الرحيل أو ا جران والبعد وغربة النفس... وكم للعيون مثلما للبحر من قدرة على التحاور والإ اء والتأث النفس بكل ذلك ؟ وكم نظرات هذه العيون من ا عا الثرية اللامتناهية مثلما هو البحر ؟ ولا سيما تلك العيون ا ميلة ال تسلط على النفس ا ساسة ا رهفة الشاعرة. قد يشعر الفرد العادي بطبيعته الإنسانية الفطرية حيال نظرات العيون بفيض من الأحاسيس أو ا عا أو ا ؤثرات ويتفاعل معها، إلا أن هذا الشعور مهما اتسع يبقى ذاتياً دوداً، لا يوازي الشعور العميق الذي يتجسد ويتجذر ويتموج ويتنامى أعماق نفس الشاعر وخياله وفكره، حـ لكأنه تزل شعور العا بأ عه، أو يتخذ صفة العا ية . كما يشـ إ ذلك (جان كوهن).(٥٩)

هل كن للفرد العادي مثلاً أن يرى العيون ا ميلة ذلك الفيض الزاخر من ا عا وا واطر والصور والتداعيات، وذلك البعد ا يا الطفو الثري الذي يراه الشاعر صلاح عبد الصبور حـ يقول:

عينـاك عشي الأخيـر
أرقـد فيهـما، ولا أطيـر
هـدبهـا وثيـر
خـ ـا وفيـر
وعنـدما حـط جنـاح فلـ الـ ق
بينهـما، عـرفـت أننـي أدركـت
نـايـة ا سـ (٦٠)

تعد العيون هنا هي تلك العيون الباصرة الناظرة على ا قيقة فحسب، أو

أنا تلك العيون السوداء أو الزرقاء أو ا وراء ال ترسم خيال الشاعر لوحة جذابة فاتنة، وإ ا هي از الشاعر الواسع البعيد ا ياة طفولتها ال يئة، وهي ا أوى وا لاذ، وهي النعيم ا هفهف الوافر، وهي ا صد ا شرق و سر ا ياة كلها . فقد أدرك ا وفيها بعد واله و ليقه اللاهث آفاق ا يال ناية مس ه .

هذه ا عا لا يتسع ا غ أفق الشعر وخياله ا صب ؛ لأن الفرد العادي لا تلك تلك الروح الشفافة والعاطفة ا رهفة ال تنفذ إليها، ولا يدرك أسرار اللغة ال تنصهر وتتفاعل داخل وجدان الشاعر و ترق أعماق نفسه لتصور ما يعتمل داخلها، لأنه وبكل عفوية وبساطة ليس بشاعر.

لا يدرك ا تحدث العادي باللغة من ا رأة، كمثل آخر، إلا كونا زوجة وأم، وأنثى جاذبة . وقد لا يتصور من معانيها سوى الإ اب والرعاية وا نان والعطف والرقة والأنوثة واللذة ا سية وا تعة، ة الضعف والطاعة وا ضوع والاستسلام، و ة الإغراء والغواية والدهاء وا كر وا داع أيضاً . أما ا رأة نظر الشاعر ا رهف ا بدع فهي شيء أبعد من ذلك وأعمق وأك . إنا ا لاك والشيطان آن واحد، وهي أسطورة ا مال والعشق وا ياة، وهي ا ع والأصل وا وطن ومستقر الروح وا سد وهدوء النفس، ونبع العطف وا نان الذي لا ينضب ولا يف ، وك اللذة وا تعة الغامرة ال لا تنفذ، وهي قبل كل ذلك رمز ا ب وا صب وا يلاد والعطاء والنماء والنقاء والصفاء وأناقة الوجود وبداعة التكوين، وهي الصوت ا ميل ا امس الذي ينادي بيام الروح أو بإشراق النفس و دد ا ياة، كما أنا الكيان الذي كن أن تمع فيه ا فارقات وا تناقضات: ال اءة والفتنة، والرقة والقسوة، والقوة والضعف، والل والصلابة، وا ب والكره، والأمل واليأس، واللقاء والفراق وا ياة وا وت ؟...

هذه الشحنة ا ائلة من ا عا لا كن أن تنحصر و تنزل عبارة مفردة، ولا كن أن يع عنها بلفظ واحد إلا لفظ ا رأة، لغة الـ از. « فالـ از هو ا ع الذي يعجز ظاهر اللفظ عن الإتيان أو الإفصاح به. إنه، ال الشعر، كالتأويل ال الفكر. فكما أن التأويل كشف عن ا ع ا في ا قيقي، فإن الـ از كشف عن ا ع الباطن وراء اللفظ. ».[٦١] ونتيجة ذا التكثيف ا عنوي وهذا الكشف البارع عن ا عا ا فية الكامنة وراء اللفظ « ولاحتماله وجوه التأويل كان الـ از أرحب وأعمق وأبعد، وكان أبلغ من ا قيقة وأحسن موقعاً القلوب والأ اع » كما وجدنا نقادنا العرب القدامى ينصون على ذلك.

وهذا التكثيف والكشف والتوسع ا عنوي، وهذه ا الات أو الوجوه والقيم الدلالية غ ا تنامية والظلال والأبعاد ا عنوية ا ديدة ا ائلة ال يكسبها أو يكسوها الشاعر ا بدع للألفاظ من خلال استعماله الـ ازي ا، هي ال عل من لغة الـ از الشعري ثابة تكوين « لغة لغة » كما أش إ ذلك من قبل. إن هذه اللغة ا ديدة ا اصة أو اللغة الداخلية إن صح التعب ما قد يعد خروجاً على اللغة الأصل، لأنه يتضمن اوزاً دودها الوضعية ا عهودة وخرقاً نطقها الواقعي ا تعارف عليه، ولكنه لا يع إلغاءها ونبذها أو البعد عنها، وإ ا ثل الغالب ركاً مستمراً داخلها وضمن أطرها وخلق عناصر جديدة من عناصر قائمة الأصل وإنتاج خلايا شابة مفعمة با يوية من خلايا قد تكون هرمت واستهلكت، وتكوين هول من معلوم.

هذا ا لق اللغوي ا ديد والـ هول ا كتشف من قبل الشاعر ا بدع ومن خلال ازاته ا تسعة الأبعاد، قد يكون غريباً منكراً ح على لغة الشعر ا وروثة نفسها وعلى أنساقها وصورها الراسخة الأذهان أو ذاكرة الأجيال، غامضاً

مستغلقاً على من لا يعرف أصله وطبيعة تكوينه ، غريباً على من ليست لديه ا لكة الكافية لاستشراف أبعاده، لاسيما إذا تناءت هذه الأبعاد وتعمقت طرقها ومساراتا .

ولنهب الأديب ا ثقف، فضلاً عن الفرد العادي، كن من استيعاب الصلة ب ع الفتاة ا ميلة والبح ة الزرقاء الواسعة، أو ظ نوعاً من العلاقة بينها وب البحر، أو ب زرقتها وزرقة الف وز، أو خضرتا وخضرة ا قول الفارهة الرائعة . فهل يسعفه منطقه العادي وخياله ا دود استيعاب الصلة بينها وب (عش الطائر)، أو ب هدبا والفراش الوث ، على و ما استوعبه وتصوره عبد الوهاب البيا ا قطع الشعري الذي سبق ذكره، ح قال:

عينـاك عشي الأخيـر
أرقـد فيهـما، ولا أطيـر
هـدبهـا وثيـر
خ ـا وفيـر

هنا ا لك الذي تظهر فيه بعض أبعاد لغة الشعر العميقة على حقيقتها، وينشأ الصراع حو ا، حيث تتجلى فيها صعوبة الاختراق، وينشأ ا كم عليها بالغموض . والسؤال عن نوع هذا الغموض وجدواه أو مدى فاعليته وتأث ه .

الغموض في لغة المجاز الشعري

بناء على ما تقدم توضيحه والتمثيل عليه من الإمكانيات ا ائلة استغلال ا از للتوسع والإبداع ا تجدد معا ألفاظ اللغة وإ اءاتا وعلاقاتا وارتباطاتا الدلالية و أساليب تركيب ا مل وبنائها لتشكيل صور شاعرية بليغة مع ة، لا

يستغرب أن يتخذ الشاعر لفظ (ا رأة)، ذلك التكوين الساحر ا ميل، وذلك الك ا عنوي الذي لا ينفذ ـ يتخذ منه رمزاً خصباً، يش به على و اااز إ أبعاد معنوية متجددة مع دد الزمن متسعة باتساع الات ا ياة وآفاق ا يال، أو ذر ويشقق أو يولد ا وجد واستقر من أبعاد صوراً أخرى، يلونا بألوانه ا اصة، فتكون لطرافتها ودقتها خفيه خفاء الك غامضة كغموض السحر. فيش بذا اللفظ مثلاً إ أمنية غالية عزيزة على نفسه ببة وجدانه، ويناديها بلحنه ا ادر العاشق، لا جسداً حقيقياً عارياً ولذة عارمة أو فتنة تعة ملموسة، ولا د حبيبة أو زوجة أو خليلة أو أماً كما هي معروفة . وإ ا يناديها روحاً متلألئة، تلئة با يوية وا ياة والأمل ا شرق، ومثالاً لم بعيد عارم آسر أو طموح يل غامر، يصعب على القارئ أو السامع العادي إدراك كنهه وتصور معناه ؛ لأنه ليس بإمكانه أن يتقمص روح الشاعر وخياله فيطل على تلك الأجواء الرحبة ا ترعة بالتخيلات والتداعيات ا عنوية الثرة ال يراها..

ولا عجب بعد ذلك كله أيضاً أن ينادي هذا الشاعر دفء ا رأة وحنانا دفء الوطن وحنوه أو عشق الأرض وخصوبتها وعطائها.. إنا بالنسبة له رمز لكل شيء ثري غامر فاتن غامض يل. وعنوان لعدد من تفاعلات النفس ال لا صى. لا ددها ولا يسميها أو يفصل تعدادها وا ديث عنها لأنا أكثر من أن صى أو تعد وأوسع من تسمى و دد، إلا أنا قد تكون كلها متمثلة متزا ة فكره وخياله سدة أعماق نفسه، ثلة رمزها الذي لا يف إلا بفناء ا ياة كلها.

لا دد الشاعر معانيه وأغراضه ا قصودة لفظه أو عبارته ولا يسميها أو يفصل ذكرها ؛ لأنه لو فعل ذلك لقصر استيفائها ولقل شأن قوله التعب عنها، و رج عن حد الإ از الذي هو لب الفن وجوهر البلاغة وعنوانا، و رم

سامعه أو قارئه لذة الإ ار وا غامرة ومتعة الاستشراف والكشف، وبالتا فلا يبقى هناك إبداع شعري يز ، بل لا يبقى إبداع شعري على الإطلاق، كما يفيد قول الشريف ا رتضى (ت ٤٣٦ هـ): « إن الشاعر لا ب أن يؤخذ عليه كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك م اعتـ الشعر بطل يعه، وكلام القوم مبـ على التجوز والتوسع والإشارات ا فية والإ اء على ا عا تارة من بعد وأخرى من قرب، لأنهم اطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب ا نطق، وإ ا خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم . » [٦٢] والشعر كما أعلن لنا البحتري بيته السابق الذكر

الشعر ح تكفي إشارته وليس با ذر طولت خطبه

من هنا كان لا بد أن يترك الشاعر معانيه ومقاصده شفافة خفية ويكتفي بتمثيلها والإ اء بها والإشارة من بعيد إليها، لتبقي نفس السامع ــ كما ع نقادنا العرب القدامى من قبل تتسع الظن وا ساب، و عن ا دس والتخمـ والتطلع والإبعاد النظر و د البحث، لتستمتع بعد ذلك بلذة الكشف ومتعة الوصول، كما يعـ أحد هؤلاء النقاد .

يقول عبد القاهر ا رجا : « إن ا ع إذا أتاك ثلا فهو الأكثر يتجلى لك بعد أن وجك إ طلبه بالفكرة و ريك ا اطر وا مة طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه اظهر واحتجابه اشد . ومن ا ركوز الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة ا نـ وه كان نيله أحلى وبا زية أو ، فكان موقعه من النفس اجل وألطف، وكانت به اضن واشغف، ولذلك ضرب ا ثل لكل ما لطف موقعه بـ د ا اء على الظمأ » [٦٣] وهذا الاعتقاد نفسه هو ما حدى بأ اسحق الصا (ت ٣٨٤هـ) لأن يقرر من قبل ا رجا كما نقل عنه ابن الأثـ : بأن « أفخر الشعر ما غمـض، فلم يعطك غرضـــه إلا بعد اطلة

منه » [٦٤] فيؤكد بذلك على ضرورة إخفاء المعنى وتركه مثلاً مصوراً في ذهن المتلقي إيماناً منه بأن ثرائه في خفائه وغموضه، ومتعته في اكتشافه ونيله بعد الكد والمعاناة من قبل المتلقي ستكون أكثر لما لديه من تحصيل حاصل .

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) فلم يكتف باعتبار الشعر الذي أفصح فيه عن المعنى أقل إمتاعاً وتأثيراً مما خفي معناه وبعد مقصده، وإنما اعتبره عديم الأثر معيباً أصلاً . فقد صرح بقوله: « ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً فهو من جملة الرديء المردود » [٦٥]

ولقد تعاقبت الأزمان ومرت العصور وجاء الشعراء والنقاد المعاصرون من أمثال (ستيفان مالارميه) و (بريمنشو) و (بول فاليري) وغيرهم ليؤيدوا ما ذهب إليه نقادنا العرب القدامى ويصادقوا على ما قرروه، فقد صرح الشاعر والناقد الفرنسي (مالارميه) على سبيل المثال بأن « تحديد الشيء وتسميته والتصريح به في الشعر يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة، والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي . أما الإيحاء بالشيء وإثارته فهــــذا ما يسحر الخيال» [٦٦] وواضح أن هذا التصريح لا يتجاوز ما رأيناه عند نقادنا العرب . وإنما يصادق عليه أو يؤكده .

وهكذا فالشاعر المبدع وفق ما تقدم ذكره لا يحدد ولا يسمي ولا يصرح، وإنما يكني ويشير ويستعير ويلمح ويوحي ويوجز ويرمز، والكناية والإشارة والاستعارة والتلميح والوحي والإيجاز والرمز بعض طرق البلاغة والفن والبيان الساحر، وهي في الوقت نفسه بعض مظاهر المجاز أو طرقه وفروعه ـ كما سبق القول ـ لأن بها تنتقل الألفاظ من معانيها الحقيقية وعلاقاتها اللغوية الأصلية إلى معان وعلاقات وأوضاع دلالية مستحدثة متجددة وغير متناهية، قد يكون فيما يقوله هذا الشاعر ويستعمله

من الـازات والصور نوع من التلازم الظاهر القريب أو الارتباط ا باشر ببعض ا قائق الظاهرة، وقد لا يكون فيها إلا ذلك الارتباط والتلازم الباطن العميق البعيد ا ستتر الباعث على الاستغراب والدهشة واشتغال الفكر وحركة للنفس، ور ا بعثت على الاستنكار والرفض أحياناً، أو الشعور بالغموض الكثيف حيا ا وصعوبة الاختراق من قبل من لا سن اختراقها ولا يدرك أسرارها . ولكن هذا هو الفن والسحر، سره كاللؤلؤ ا كنون الكامن قاع البحر، تاج إ من يغوص من أجله، وإ خب يتمكن من فك الصدفة واستخراج اللؤلؤة من داخلها. وهذا هو شأن ا ع الشعري ، كامن خفي لطيف دقيق غامض، ولكن حسنه وميزته هذا ا فاء وهذا الغموض و حاجته إ الفكر والغوص.

يقول ا رجا « لو كان ا نس الذي يوصف من ا عا بالّلطافة ويعد وسائط العقود لا وجك إ الفكر ولا رك من حرصك على طلبه نع جانبه، وببعض الادلال عليك، وإعطائك الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد، لكان « باقلى حار » وبيت معـ هو ء القلادة وواسطة العقد واحداً، ولسقط تفاضل السامع الفهم والتصور والتبي ، وكان كل من روى الشعر عا ا به وكل من حفظه " إذا كان يعرف اللغة على ا ملة " نافدا ييز جيده من رديئه ».[٦٧] ولكن هل كن بالفعل أن تكون عبارة بائع الفول: « باقلّى حار » وبيت شعر جيد رائع سواء القيمة وا كانة والأثر ووضوح ا ع ؟ وإذا يكن ذلك كناً وكانت ا يزة لبيت الشعر فهذا سر احتياج كشف ا ع فيه إ الفكر وبذل ا هد .

ولكن السؤال الذي كن أن يطرح هنا هو: هل إن كل غموض الشعر له علاقة بالـاز، وإنه ناشئ بالفعل عن اتساع ا ع وعمق الرؤية واكتناز العبارة وثراء الصورة ؟ . وبعبارة أخرى أكثر ولاً، هل يلزم أن يكون كل غموض النص

الشعري، أو كل ما وجك إ الفكر وبذل ا هد فيه ناشئاً عن جهة فن وإبداع ؟

أن النقاد الذين وجدناهم يعت ون خفاء ا ع أو غموضه الشعر البديع مصدر لذة ومتعة، يفرقون الواقع ب ا فاء أو الغموض ا لهم الباعث على الاشتياق وا ثابرة والغوص للبحث والكشف عن ا ع والفرح به والأنس باكتشافه والوقوف عليه، وب الغموض ا عتم الذي ليس وراءه طائل، أو الذي « إذا كنت معه كما يقول ا رجا « كالغائص البحر تمل ا شقة العظيمة، و اطر بالروح رج با رز » . [٦٨] كما أنهم يفرقون ب الغموض الإ ا ثري وب ذلك الإبهام أو التعقيد الناشئ عن التمحل والتكلف والادعاء أو عن سوء التركيب وضعف التعب أو الفة لقواعد الصياغة ونظام النحو .

فإذا كان (وليم امبسون) قد ميز كتابه ا شهور Seven Types of Ambiguity سبعة أنواع من الإبهام، ميز فيها ب الغموض والإبهام، وب الإبهام واللبس، وفرق ب الغموض الإ ا الذي تتجسد فيه أصالة التجربة وعمقها ودقة الفكر وروعة الإبداع البلاغي أو البيا ، وب والغموض السلـ أو ذلك التعقيد والتشويش والالتواء أو التداخل ا ع ، الناشئ الأصل عن التردد والاختلاط الفكري أو العجز والقصور الثقا أو عن ضعف اللغة و الفة أنظمتها وقوانينها.[٦٩]

إذا كان هذا الكاتب وغ ه من النقاد والشعراء الغربي ا عاصرين أمثال (هنري ب) و (ايفور رتشاردز) قد أدركوا ذلك، [٧٠] فقد وعى نقادنا العرب القدامى كما تفيد تصر اتهم وإشاراتهم كث أ ا ذكره هؤلاء الكتاب، وفصلوا فيه وركزوا ا ديث عنه وإن يكن استيعابهم لذلك ليدل على نضج ا وضوع وتبلوره أذهانهم كما هو عند النقاد ا عاصرين .

وا قيقة أن إدراك نقادنا القدامى ا وجدناهم يقررونه أو يؤكدون عليه فيما

يتعلق بقضية الغموض في الشعر ناتج في الأصل، كما يرجح، عن وعيهم بالمفهوم اللغوي العربي لكلمة (الغموض) وما يرتبط بها أو التبس معها من ألفاظ أو عناصر لغوية أخرى، هذا بالإضافة إلى وعيهم بطبيعة التجربة الشعرية .

لقد فرق علماء اللغة العرب بين (الغموض) وبين (الإبهام) وبين ما يسمى بـ (اللبس)، فهذه الألفاظ كلها وإن كانت تفيد في مضمونها العام التداخل والتعقيد وخفاء المعنى أو عدم وضوحه، فإن لفظ (الغموض) فيها يعني عندهم بنحو خاص، الخفاء الناتج عن الدقة والعمق والجودة والأصالة في المعنى وبعد النظر وسداد الرأي . إذ يقال كما يصرح ابن فارس: « غمض الشيء من العلم أو غيره فهو غامض ودار غامضه، إذا لم تكن شارعة بارزة، وأغمضت حد السيف إذا رفقته، أي كأنك لرقته أخفيته عن العيون...» (٧١)كما يقال على حد تعبير ابن منظور: « مسألة غامضة فيها نظر ودقة... ومعنى غامض لطيف... وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض في الرأي أصاب ». (٧٢)

هذا في الوقت الذي تدل فيه كلمة (الإبهام) على استغلاق المعنى وتعسر العثور عليه أو تعذر العثور على طريق يمكن من الوصول إليه . فيقال « استبهم عليه الأمر أي استغلق... وكلام مبهم: لا يعرف له وجه يؤتى منه، مأخوذ من حائط مبهم إذا لم يكن فيه باب... » (٧٣) في الوقت الذي تدل كلمة (اللبس) من جهة أخرى، على » اختلاط الأمر . فيقال: « لبس عليه الأمر، يلبسه لبسا فالتبس، إذا اختلط عليه لا يعرف جهته . » (٧٤)

من خلال التحديدات المعجمية للألفاظ السابقة الذكر يتضـــح أن (الإبهام) و(اللبس) مثلهما من حيث المفهوم العام كمثل الألفاظ العربية الأخرى المستعملة للدلالة على خفاء المعنى وتعذر أو صعوبة الوقوف عليه مثل: التعقيد، والتعمية،

والإغلاق أو الاستغلاق. هذه الألفاظ كلها تدل بالفعل على خفاء ا ع واستتار الغرض ا قصود الكلام، ولكن ليس للطف هذا ا ع أو الغرض أو رقته ودقته، أو لعمق فكري وبعد خيا إ ا فيه، كما هو ا ال بالنسبة ع (الغموض)، وإ ا لنقص أو ضعف أو وجه سل يتعلق الغالب انب سطحي خارجي، هو جانب الصياغة والتعب اللفظي عن هذا ا ع . وبناء على ذلك فليس كل ما خفي ا ع واستتر الغرض ا قصود فيه من الكلام يعد اللغة غامضاً الغموض ا قبول. وبالتا فليس كل ما تعقد من الشعر أو التبس فيه ا ع أو استتر واختفى كان بالضرورة شعراً جيداً أصيلاً . وهذا هو ما خلص إليه وفهمه وأكد عليه نقادنا العرب القدامى كث من تصر اتم.

لقد صرح عبد القاهر ا رجا على سبيل ا ثال بقوله:« وآما التعقيد فإ ا كان مذموما لأجل أن اللفظ يرتب الترتيب الذي ثله صل الدلالة على الغرض، ح احتاج السامع أن يطلب ا ع با يلة ويسعى إليه من غ الطريق كقوله:

وكذا اسم أغطية العيون جفونا من أنا عمل السيوف عوامل

وإ ا ذم هذا ا نس لأنه أحوجك إ فكر زائد على ا قدار الذي ب مثله، وكدك بسوء الدلالة، وأودع ا ع لك قالب غ مستو ولا لس، بل خشن مضرس، ح إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج ، خرج مشوه الصورة ناقص ا سن . » (٧٥)

أما النوع الآخر من التعقيد عند ا رجا نفسه ، فهو ذلك الذي « لا يذم الشعر أو الكلم معه، لأنه ا تقع حاجة فيه إ الفكر على ا ملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك متصرفه ويشيك طريقك إ ا ع ويوعر مذهبك وه، بل ر ا قسم فكرك، وشعب ظنك ح لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب . » (٧٦) وهذا النوع

ظاهره شبيه بـ(اللبس) الذي تلط فيه الأمر فلا تعرف جهته، كما ع عنه اللغويون . إلا أنه واقعه أقرب إ الغموض الذي القارئ و وجه إ التفك وينتهي به إ غاية . وإن كان ذلك من خلال طريق وعر، فهو معه كقاطف زهرة من ب الأشواك .

وقد فرق مد بن أ د اا وجردي ا عروف بابن فورجة (ت ٤٥٥هـ) ب نوع من الشعر الغامض: نوع، كما يقول: « يصدك جهل غريبه عن تصور غرضه »، ونوع آخر « يعميه إغرابه اا از فيه وحذف اللفظ أو تقد أو تأخ سوغه الإعراب » [٧٧] وهكذا عزا هذا الناقد اختفاء ا ع أو احتجابه النوع الأول للبناء الشكلي ا ارجي للنص الشعري وما يشتمل عليه من غريب أو حوشي الألفاظ، بينما عزا هذا الاختفاء النوع الثا بالدرجة الأو إ البناء الداخلي أو ا يا وما يفرض هذا البناء من علاقات وأوضاع دلالية جديدة يقضي با اا از . وأوحى بقبوله ذا النوع ؛ لأن له ما يسوغه . وبذلك يكون قد اتفق بنحو أو بآخر مع سلفه ا رجا فيما ذهب إليه .

أما ابن أ ا ديد فقد انتصر لأ اسحق الصا [٧٨] قوله: « إن أفخر الشعر ما غمض »، أو أن « الأحسن الشعر الغموض » . إلا أنه قصد، كما رأيناه يصرح نص له أوردناه فيما سبق، ذلك الغموض الذي ينشأ نتيجة التكثيف والامتلاء واكتناز اللفظ با عا والصور الوجدانية ا ع ة وإشباع ا ملة منها عن طريق اا از أو إحدى وسائله . ذلك الغموض الذي يكون الشعر عندما تكثر وتتزاحم فيه ا عا و تزل الألفاظ « فيحتاج بالضرورة إ أن يتضمن ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإ اءات والتنبيهات فيكون فيه الغموض » . ولذلك عقب على ذلك مستدركاً بقوله: « ولسنا نع بالغمـوض أن يكون كأشكال إقليدس واا سطي والكلام ا زء »، وبذلك استثـ ما كان الغموض فيه ناشئاً عن غ الأسباب اا ذكرها . أي

ما كان ناشئاً عن التواء التعب أو احتوائه على الرموز الفلسفية وغ ها ا ليس له صلة بالشعر ولا بطبيعته أو بتكوينه الداخلي .

و الوقت الذي يؤكد فيه بن ـزة العلوي على أ ية أخفاء ا ع أو الإبام كما يسميه، ويعت ه أدل على ال اعة والبلاغة، ويصرح بأن « ا ع ا قصود إذا ورد الكلام مبهما يفيده بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة، ذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبام فان السامع له يذهب إبامه كل مذهب » .[٧٩] يؤكد هذا الرجل موضع آخر من كتابه الطراز على ضرورة ـنب الألفاظ الوحشية والأساليب ا لتوية ومراعاة ما يقتضيه علم النحو وأصوله وفروعه و ضرورة « مراعاة أحوال التأليف بـ الألفاظ ا فردة وا ـمل ا ركبة، حـ تكون أجزاء الكلام متلائمة آخذاً بعضها بأعناق بعض، وعند ذلك يقوى الارتباط ويصفو جوهر نظام التأليف ويصـ حاله لة البناء ا ـكم ا رصوص »[٨٠] فهذا يعـ أن العلوي حريص على ألا يكون الغموض أو الإبام من جهة البنية ا ارجية للنص، ولذلك فهو يوجب استواء الصياغة وسلامة العبارة من أي التواء أو الفة أو تعقيد، معت اً ذلك أساساً ا ـكم على ا تكلم و تقدير ما ينطق به..

والعلوي يعود بعد حديثه عن بنية النص الكلامي ا ارجية ا تمثلة الألفاظ والتراكيب وصياغتها والتأليف بينها إ ا ـديث عن بنيته الداخلية، فيعزز ما سبق أن قاله عن أ ية إخفاء ا ع أو الغرض ا قصود من الكلام، وعن أ ية ا اذ ا لـاز سبيلاً إ الإ اء به وتثبيته نفس السامع على جهة التخيل والتصور، وليس من جهة التصريح والتحديد ا باشر . فبذلك يتحقق الغرض ا قصود على ـو أوقع وأبعد وأشد تأث اً وإمتاعاً وإثراء . وهكذا فالعلوي، كما يفيد ـمل كلامه يقدم الغموض أو الإبام الكلام البليغ على الوضوح والتحديد ا باشر، ولكن ليس الغموض الناتج عن التعقيد اللفظي وعن التواء التعب و الفة قواعد النحو وأصول الصياغة الشكلية

عامة؛ لأنه هنا ينصح الناظم باجتناب هذه الصفات الـ تؤدي العادة إ الغموض، وإ ا يرجح أو بذ الغموض الناتج عن صورة الكلام الداخلية وبنيته أو هيئته التخيلية الـ تقوم أساسها على الـاز، والـ ينظر وزن الكلام إليها ويعول تقدير الإبداع فيه عليها . وفيها يكمن السر والسحر . و توضيحه الصريح للفرق بـ صورة الكلام الـ ارجية وصورته الداخلية يتبـ ذلك على ـو أوضح .

يقول صاحب الطراز « إنا إذا قلنا زيد أسد فإنه يفيد فائدة زيد شجاع، لكن التفرقة بـ القولـ التصور والتخيل ظاهرة، فإن قولنا زيد شجاع، لا يتخيل منه سوى أنه رجل جرئ الـ روب، مقدام على الأبطال، وإذا قلنا زيد أسد فإنه يتخيل عند ذاك صورة الأسد وهيئته وما هو متصف به من الشجاعة والبطش، والقوة والاستطالة على كل حيوان واختصاصه بدق الفرائس وهضمها، وهذا لا نزاع فيه، و ا يوضح ما ذكرناه هو أن العبارة الـازية تكسب الإنسان عند اعها هزة، و رك النشاط و ايل الأعطاف و ـد الـ خاطب بـا نشوة وتظهر بـا فائدة سحر لسان الفصيح اللوذعي » (٨١)

إن ما ـكن استخلاصه من هذه العبارات والتصر ات الـ سبقتها، هو أن نقادنا العرب القدامى سبقوا النقاد الـ عاصرين الـ قيقة إدراكهم لطبيعة الـاز وما تتركه العبارة الـازية النص الشعري البديع من أبعاد ـعل الـ عا فيه بعيدة خفية مستترة، ولكنها شفافة وثرية رحبة متنامية، و ـعله غامضاً غموضاً شـفافاً مشعاً، أو « غموضاً ماسياً »، كما يعـ مالارميه، (٨٢) يدل حقيقته على صفاء الذهن ورهافة الـ س وبعد النظر والاستغراق التأمل، و سد طبيعة الشاعر الـ بدع ـرره وطموحه و ـو روحه وانطلاق وجدانه و ـوح خياله . أما ذلك الغموض الـ عتم الـ نفر أو الغموض الناشئ عن تشوش الروح واضطراب الفكر، أو عن التمحل والتكلف وغرابة الألفاظ وضعف العبارة، فهذا ليس من الإبداع الشعري شيء . ولذلك فهو

مرذول مرفوض .

إن الشاعر المبدع غامض في لغته، لأنه كما تفيد مجمل أقوالهم وإشاراتهم المتوافقة في واقعها مع ما تقره نظريات النقد الحديث، قد يعبر عن أبعد مدى في تخيلاته حيث يجمح به العاطفة وتتعمق لديه التجربة، ويبعد نظره، ويوغل به إدراكه الدقيق ويتغلغل به إحساسه النافذ المرهف إلى أقاصي الأشياء وأعماقها فيسبر أغوار المجهول ويتجاوز الوعي إلى اللا وعي، ويصف ما يدركه ويراه أو يحسه، ويتحدث بما تمليه عليه شعوره وذوقه أو يلمح به ويشير إليه بطريقة من الطرق التي ذكرناها، وهو قد يبدو للعقل مبالغاً في قوله، مغالياً في تصويره، مجانباً للصواب في حكمه، خارجاً عن حدود منطق اللغة عند الناس العاديين الذين يحكمهم الوعي ويفرض عليهم منطق الجماعة اختيار ألفاظهم وعباراتهم وصورهم. ولكنه في الحقيقة لم يغال ولم يبالغ ولم يجانب الصواب فيما يقول، لأن نظرته مختلفة عن نظرة الآخرين وطريقته في وصف الأشياء أو التعبير عنها مختلفة عن طريقتهم .

إن الآخرين ينظرون إلى الأشياء بالعين المجردة العادية . ويصورونها بشكلها العام وحقيقتها المجملة ويعبرون عنها بألفاظهم وصيغهم اللغوية المألوفة، بينما يضعها الشاعر تحت مجهره الخاص، وينظر إليها بكل تفاصيلها ودقائقها غير الظاهرة للعيان، ويصورها كما يراها، ويعبر عنها بلغته الخاصة بكل صدق ؛ لأنه يريد أن يكون صادقاً مع نفسه، فالشعر في أساسه، كما يقول (برنشو): «صدق قبل أن يكون وضوحاً. صدق عفوي فوري قبل أن يكون وضوحاً بارداً عقلياً . وهو شعور، ولا بد أن يتكلم الشاعر إلى شعوره قبل أن يفكر في جمهوره . » وهكذا فهو يطلع على خفايا وتفاصيل وأسرار يصعب على الآخرين إدراكها، ويعبر عن هذه الخفايا وهذه التفاصيل بلغته الرحبة المتجذرة الواسعة التي يجهلها أو لا يصل إلى مداها الآخرون، وهذا ما يجعلهم ينكرونها وينسبون الشاعر إلى المغالاة أو الغلو أو الغموض أو اللامنطقية في وصفها

والتعب عنها . بينما هذه ا غالاة أو هذا الغلو وهذا الغموض وهذه اللامنطقية الظاهرة هي موطن السحر وسر الفتنة الشعر، حيث تتسع ا عا وتتعمق وتدق وتلطف وحيث تد آفاق اللغة الـازية الرحبة الثرية .

من يعرف حقيقة الشعر ويدرك طبيعة لغته والرؤى الرحبة والأبعاد الـازية الواسعة ال تع عنها هذه اللغة لا يرى بأساً مبالغة الشاعر أو غلوه الوصف أو التشبيه ولا يستغرب غموض لغته أو ينكر هذا الغموض عليه، بل يعتـ ذلك أمراً طبيعياً مفروغاً منه، بل ومستحسن وجوده ا يد من الشعر، كما يفيد قول قدامة بن جعفر.

يقول قدامة (ت ٣٣٧هـ): إن كل شاعر غال مفرط الغلو « إذا أتى ا رج عن ا وجود ويدخل باب ا عدوم فإ ا يذهب إ تصيـ ه مثلاً، ويريد بلوغ الغاية النعت، وهذا هو ا ذهب ا فضل و ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قد اً... وفلاسفة اليونان الشعر على لغتهم ». (٨٣) ونتيجة ذا الاعتقاد بـ أو تبـ قدامة بن جعفر الفكرة القائلة بأن « أعذب الشعر أكذبه ». وهو إ ا يعـ أكذبه الظاهر الذي يراه ساير الناس، وليس على ا قيقة الـ يدركها أو يستشرفها الشاعر ا بدع .

ولقد ذهب عدد كبـ من النقاد العرب القدامى مذهب قدامة استحسان الغلو، أو الإفراط ا بالغة الشعر و ا طريقان من طرق الـاز كما تبـ ذلك من قبل. رغم إدراكهم ا دثه هذا الغلو وهذه ا بالغة من الغموض وبعد الفكرة عن الإدراك العادي كثـ من الأحوال، بل أكد بعضهم على اعتباره طريقة طبيعية تدخل تكوين لغة الشعر، يتخذها الشاعر للتعبـ عن الغاية الـ يطمح إ قيقها والأبعاد الـ يتطلع إليها أو إ الكشف عنها . فقد كان من الناس كما ينقل ابن

رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) من يؤثر المبالغة بل « يفضلها ويراها الغاية القصوى في الجودة » .[٨٤]

ويؤيد القيرواني نفسه هذا المذهب، ويقول: « فمن أحسن المبالغة وأغربها عند الحذاق التقصّي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء » . وبعد إيراد الأمثلة العديدة على هذا النوع من المبالغة التي تترادف معه الغلو ينتهي ابن رشيق إلى القول: « ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام » .[٨٥]

أما حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) فيرى أن الشعر وليد حركات النفس وانفعالاتها وقائم في الأساس على التخييل والمحاكاة . وقد تبين أن النفس قد تجمح، والانفعال قد يصل إلى أعلى درجاته عند الشاعر، أما التخييل فقد يكون مغايراً للحقيقة الظاهرة، بعيداً عنها كل البعد، وبالتالي فإن الشاعر قد يأتي بما يدهش القارئ ويبهره ويثير استغرابه ويشعره بالمبالغة أو الغلو، أو « الإغراب » كما يعبر القرطاجني . بل إن هذه الصفات قد تصبح لازمة للتأثير وتحقيق التفاعل المطلوب بشعره ؛ ولذلك كان أفضل الشعر عند القرطاجني « ما حسنت محاكاته وهيأته .. وقامت غرابته ... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى ؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه ؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه . » .[٨٦]

إن المبالغة والغلو والإيغال طرق من التعبير قائمة في أساسها كما تبين من قبل على المجاز، لأنها مخالفة للحقيقة وخروج عن المألوف في التشبيه وتجاوز في نعت الشيء، وانتقال وعبور تظهره العبارة، ولابد للفظ فيها من تركيبه وصياغته مع سواه من تجاوز دلالته المحددة المعروفة إلى دلالة أو دلالات أخرى، تتصف بالغرابة والإدهاش

وا يالية العالية . فمن أمثلة نقادنا القدامى الغلو على و ا ثال قول أ صخر:

تكـاد يـدي تنـدى إذا ما ستها وينبت أطرافها الورق النضر(٨٧)

فلا مل إنبات الورق الكف عبارة هذا البيت ا ميل إلا على سـبيل الاز ؛ لأننا اوز للحقيقة إسناد ا ع للفظ، فا وصوف ا ع لا ينبت، واليـد لا تورق . وقد عمد الشاعر إ هذا التجاوز وهذا التوسع لأنه د ما سد إحساسه العميق بالوصول والقرب والانتعاش والارتواء الغامر خ أ من هذه العبـارة البديعـة والاز الرائع .

وهكذا تتآزر الألفاظ والعبارات وما يتركب ويتألف أو يتوالـد منـها مـن علاقات وإ اءات وصور ومعا ازية، وا روف وما تشع به من انعكاسات وتتركه أجراسها وأنغامها ا تآلفة من ظلال، والأصوات وما مله من إيقاعات و وجـات . والاستعارات والتشبيهات والكنايات والإشارات والتلميحات وغ ها من طرق الاز وأدوات البلاغة، وما تر ه هذه الطرق والأدوات من صور ذهنية و سده أو تقربه أو ترتبط به من أخيلة وهيئات .

هذه كلها تتآزر وتتضافر لتشكل البناء الداخلي للغة الشاعر . وترتقي بها إ آفاق وأجواء وعوا قد يراها القارئ العادي بعيدة غريبة عن عا ه ا سوس أو ا نظور بالع الردة، أو تبدو له غائمة غامضة الأسرار، عالية الأسوار، خفية ا قاصد . إلا أن القارئ ا اذق ا اهر الذواقة للشعر يبصرها بثاقب فكره ونافذ بص ته ورحب خياله، ويدرك ما فيها من عناصر الفن والإبداع وا مال، فيدهش ويتأثر بها ويتفاعل معها . وبهذا قق الشاعر هدفه إبراز ربته الثرية وإبداعه ا زدوج: إبداع الفكرة والرؤيا والصورة ا تخيلة، وإبداع الكلمة أو العبارة أو الصياغة الناطقـة بـذه الفكـرة أو الـسدة ذه الرؤيا أو الصورة . ويكون عندها قد أثرى الشعور وشحذ الإحسـاس

وأغ الفكر و ى اللغة ا أضاف إليها من عناصر جديدة مع ة ..

هذه حقائق لغة الشعر وغموضها ا رتبط بالـاز وطرق ومظاهر الإبداع فيه وعاها وأدركها وحللها كما رأينا كث من نقادنا وشعراؤنا العرب القدامى، و يكـن النقد ا ديث على الرغم من اتساعه و وله وتبلور هذه ا قائق والقضايا والنظريات والأفكار ا تعلقة با ليظهر أو يوحي بقصورهم إدراكها، وإن اختلف مـدى هـذا الإدراك واختلفت أبعاده ب ا اضر وا اضي، واختلفت طبيعة ا عا ة . صـص أحد من أولئك النقاد العرب القدامى كتاباً أو فصلاً موسعاً كتاب للحديث عن لغة الشعر ويناقش قضية الغموض فيها، إلا أنه كننا القول بكل ثقة واطمئنان وموضوعية، أن عدداً من النقاد ا عاصرين ن تعرضنا لذكر آرائهم، قد دثوا عنها وناقشوا الكث من جوانبها وكأنم قرأوا ما كتبه نقادنا العرب عنها . وإن كانوا الواقع الفعلـي يقرأوها.

الهوامش والتعليقات

١ - أنظر على سبيل ا ثال ما نقله ضياء الـدين ابن الأث عن أ إسحاق الصابئ كتابه، ا ثل السائر أدب الكاتب والشاعر، قيق د.أ د ا و ود.بدوي طبانه، (القاهرة: دار نضة مصر للطبع والنشر، د. ت)، القسم الرابع، ص ٦ - ٧. أنظر كذلك د. عز الدين إ اعيل، الشعر العر ا عاصر: قضاياه وظواهره الفنية وا عنوية (ب وت: دار الثقافة، ١٩٦٦م، ص ١٩٠؛ و مد ا ادي الطرابلسي: « من مظاهر ا داثة الأدب: الغموض الشعر، فصول اللغة والأدب »، اللد الرابع، العدد الرابع ـ يوليو / أغسطس / سبتم ١٩٨٤م ص ٣٢ ؛ ادونيس، علي أ د سعيد، الثابت وا تحول: ث الاتباع والابداع عند العرب، ١ - الأصول / ب وت، دار العودة، ١٩٨٠م، ط ٤، ص ١١٠.

٢ - أنظر لطفي عبد البديع دراما الاز، فصول اللغة والأدب، اللد السادس، العدد الثا ـ يناير /ف اير / مارس ١٩٨٦م، ص ١٩٨٤م ص ١٠٥.

٣ - ا صدر السابق نفسه، ص ١٠٤. أنظر كذلك ما دث به عبد القاهر ا رجا عن علاقة الاز بالاستعارة وعن عمومية الاز، كتابه أسرار البلاغة، ت مد رشيد رضا (ب وت: دار ا عرفة، د. ت)، ص ص ٣٢٩ ٣٣٠ ـ ٣٣١، و ٣٤٦ ـ ٣٦٠. وما دث به كذلك عن علاقة الاز الاستعارة والكناية والتمثيل... كتابه الآخر دلائل الإعجاز: علم ا عا ، ت مد رشيد رضا (ب وت: دار ا عرفة، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م)، ص ص ٥٢ ـ٦٢، ومواضع أخرى من الكتاب، أنظر أيضاً د. صبحي البستا ، الصورة الشعرية الكتابة الفنية: الأصول والفروع (ب وت: دار الفكر اللبنا ، ١٩٨٦)، ص ص١٦٧ وما بعدها، ا ديث عن الصلة ب الكناية والاز، و ١٩٠ الانتهاء إ توثيق الصلة ب الرمز والاستعارة والاز.

٤ -أنظر Alex Preminger Ed , Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , Princeton university press , 1974 pp. 639

أنظر كذلك ما نقله علي شلش عن الشاعر والناقد الأمريكي (إدوين آرلنجتون روبنسون) من قوله: (أن الشعر غ قابل للتعريف... وذلك لأنه ـ كما يضيف ـ استجابة لعمليات ريب لا نهاية ا..). علي شلش، عا الشعر، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٧٧). (القاهرة: دار

ا عارف، ١٩٧٨م)، ص ١٦.

٥ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر ة مد الو ومبارك حنوز، سلسلة ا عرفة الأدبية ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م)، ص ٩.

٦ - د. مد فتوح أ د، الرمز والرمزية الشعر ا عاصر (القاهرة: دار ا عارف، ١٩٨٤م)، ص ١٠٠، وص ١٠٢.

٧ - موريس بورا، تراث الرمزية ١٩٤٧، نقلاً عن د. عز الدين ا اعيل، الأسس ا مالية النقد العر ، ط ٣ (القاهرة: دار الفكر العر ، ١٩٧٤م)، ص ٣٤٤..

٨ - Alex Preminger Ed , Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , pp. 639-ff

٩ - عمرو بن ر ا احظ، كتاب ا يوان، قيق عبد السلام مد هارون (القاهرة: مطبعة ا ا ، ١٩٤٨م ص ١٣٢.

١٠ - هذا ما يوحيه قول ا احظ « وإ ا الشأن إقامة الوزن، و اللفظ، وسهولة ا خرج، وكثرة ا اء و صحة الطبع وجودة السبك ». أنظر كتاب ا يوان، ج٣، ص ١٣١ ـ ١٣٢. وهو قول لا يؤكد كما أظن على أ ية العناصر الشكلية الشعر كما تصور البعض، وإ ا على أ ية ا ضمون أيضاً، وذلك ما كن أن توحي به عبارة « كثرة ا اء » ال قد تع حيوية ما توحي به العناصر اللفظية وخصوبته واختراقه ووقع تأث ه النفس.

١١ - الشيخ الرئيس أبو على بن سينا، الشفاء ـ ا نطق (قسم الشعر)، قيق بدوي طبانة (القاهرة: ١٩٦٦م) ، ص ٢٤.

١٢ - أنظر ابن رشيق الق وا ، العمد صناعة الشعر ونقده، ط ٤ (ب وت: دار ا يل، ١٩٧٢)، ص ١٢٨.

١٣- أنظر: Readings in Russian Poetics Formalist and Structuralistviews. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. The University of Michigan 1978.

١٤ - ا صدر السابق، ص ١٢٢.

١٥ - أنظر إبراهيم رما : « الشعر ـ الغموض ـ ا داثة: دراسة ا فهوم، لة فصول، اللد السابع، العدد الثالث والرابع، ابريل ـ سبتم ، ١٩٨٧م، ص ص ٨٣ ـ ٨٤.

١٦ - أنظر ابن منظور، لسان العرب، فيق عبد ا علي الكب وآخرين (القاهرة: دار ا عارف، د. ت) ج٣، ص ٢٢٧٤ مادة (شعر) ؛ السيد مد مرتضى ا سي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، فيق د. حس نصار، سلسلة التراث العر (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٣٦٩هـ ـ ١٩٦٩م)، ج١٢، ص ص ١٧٧-١٧٨. مادة (شعر).

١٧ - أدونيس، صدمة ا داثة (ب وت: دار العودة، ١٩٧٨م)، ص ٢٩٤.

١٨ - جان بول سارتر، ما هو الأدب ؟، تر ة جورج طرابيشي (ب وت: ا كتب التجاري للطباعة والتوزيع، ١٩٦١م)، ص ص٥٣ ـ ٥٤.

١٩ - د. أ د درويش: « مفهوم اللغة العليا النقد الأد »، اللة العربية للثقافة، تونس ا نظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، س١٦ ع ٣٢ ذو القعدة ١٤١٧هـ ـ مارس (آذار) ١٩٩٧م، ص٧١.

٢٠ - عز الدين إ اعيل، الشعر العر ا عاصر: قضاياه وظواهره الفنية وا عنوية، ط٢(ب وت: دار الثقافة، ١٩٧٢م)، ص ١٧٤.

٢١ - د. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط ٦ (القاهرة: مكتبة الأ لو ا صرية، ١٩٧٨)، ص ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠.

٢٢ - أنظر د. أ د مد ا عتوق، ا صيلة اللغوية: أ يتها ـ مصادرها ـ وسائل تنميتها، عا ا عرفة عدد (٢١٢)، ربيع الأول ١٤١٧هـ ـ اغسطس /آب ١٩٩٦م، الفصل الثا ، ص ١٣١.

٢٣ - أنظر فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص (ب وت: ا ؤسسة ا امعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م)، ص ٥٨.

٢٤ - أنظر د. مد فتوح أ د، الرمز والرمزية الشعر ا عاصر، ص ١٢٠.

٢٥ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

٢٦ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص٣٤٢. أنظر كذلك كتابه الآخر دلائل الإعجاز، ص٢٨٠

٢٧ -عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ٢٣٢.

٢٨ - بدر الدين مد بن عبد ا الزركشي، اا هان علوم القرآن، قيق مد أبو الفضل إبراهيم (ب وت: دار ا يل، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨م)، ج ٢، ص ٢٩٨.

٢٩ - ضياء الدين ابن الأث ، ا ثل السائر أدب الكاتب والشاعر (القاهرة: دار نضة مصر، د. ت) ج١ ص ص ٨٨ـ٨٩ و ص ص ٨٤ - ٨٥ ؛ بن زة بن علي العلوي اليم ، كتاب الطراز ا تضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجـاز (ب وت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ ـ/١٩٨٢م)، ج١، ص ٤٣ -٤٤، ١٩٧.

٣٠ - أنظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر ة مد الو و مد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ص ٤٧ ـ ٥٤ ؛ نزار التجدتبي: « نظرية الإنزياح عند جان كوهن »، لة دراسات سال، ع١، خريف ١٩٨٧م ص ص ٦٩ - ٧١ ؛ عبد ا صولة: « فكرة العدول البحوث الأسلوبية ا عاصرة »، لة دراسات سال، ع١، خريف ١٩٨٧م.

٣١ - أنظر توفيق الزيدي، أثر اللسانيات النقد العر ا ديث (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص ص ٨٧ ـ ٨٨ ؛ أنظر كذلك د. عبد السلام ا سدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٣ (تونس: الدار العربية للكتاب، د. ت)، ص ص ١٦٤ـ ١٦٥.

٣٢ - اتفق البلاغيون العرب على اعتبار الكناية نوعاً من أنواع الـاز وطريقاً من طرفه، و يشذ عن ذلك سوى نفر قليل منهم. أنظر د. أ د مطلوب، فنون بلاغية: البيان ـ البديع (الكويت: دار البحوث العلمية، ١٩٧٥م)، ص ١٧٠.

٣٣ - ابن رشيق الق وا ، العمدة، ج١، ص ٢٦٦.. أنظر كذلك ما أشرنا إليه من ا صادر ا ؤكدة ا ذكرناه من وثاقة ارتباط كث من طرق البلاغة بالـاز هامش رقم (٣).

٣٤ - ابن رشيق الق وا ، العمدة، ص٢٦٦.

٣٥ - عبد ا بن مسلم ابن قتيبه، كتاب تأويل مشكل القرآن، قيق السيد أ د صقر (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧٣ ـ ١٩٥٤م)، ص ١٦٥.

٣٦ - أبو هلال العسكري، الصناعتين : الكتابة والشعر، قيق مفيد قميحة (ب وت: دار الكتب العلمية، ١٤٠١هـ /١٩٨١م)، ص ٢٩٥.

٣٧ -لقد دث عدد من النقاد العرب الذين أشرنا إليهم وغ هم عن تداخل الكناية كث من حالاتا وصيغها مع الـاز وارتباطها به وإمكانيات إدراجها كأحد أنواعه وطرفه و كن الرجوع إليهم فيما

أشرنا إليه من مؤلفاتم. كما دث عدد من نقادنا وكتابنا ا عاصرين أيضاً. أنظر د. مد مفتاح، ليل ا طاب الشعري: (استراتيجية التناص)، ط ٢ (الدار البيضاء: ا ركز الثقا العر ، ١٩٨٦م)، ص ص ١١٤ ـ ١١٥ ؛ صبحي البستا ، الصورة الشعرية الكتابة الفنية، ص ص ١٦٥ ـ ١٦٩.

٣٨ - العلوي، كتاب الطراز، ج١، ص ٤٣ -٤٤، ١٩٧ ج٢ ص٨.

٣٩ - ابن الأث ، ا ثل السائر، ج١، ص ٨٨.

٤٠- عبد القاهر ا رجا ، دلائل الإعجاز، ص ٥٥.

٤١ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ٢٣٢.

٤٢ -أنظر: Morier Henri، نقلاً عن د. صبحي البستا ، الصورة الشعرية الكتابة الفنية - الأصول والفروع (ب وت: دار الفكر اللبنا ، ١٩٨٦م)، ص ١٥٦..

٤٣ - عبد القاهر ا رجا ، دلائل الاعجاز، ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

٤٤ - لطفي عبد البديع: « دراما ا از » ، ا صدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

٤٥ - أنظر: د. بشرى موسى صا ، الصورة الشعرية النقد العر ا ديث (ب وت: ا ركز الثقا العر ، ١٩٩٤م)، ص٥٢ ؛ عز الدين ا اعيل، الشعر العر ا عاصر، ص ١٩١

٤٦ - لطفي عبد البديع: « دراما ا از » ، ا صدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

٤٧ - أنظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة الأصول وا فاهيم (ب وت: ا ركز الثقا العر ، ١٩٩٤م)، ص ١١٧.

٤٨ - عبد القاهر ا رجا ، دلائل الإعجاز، ص ٢٢٩

٤٩ - العلوي، الطراز، ج٢، ص ٣٢٣.

٥٠ - ابن الاث ، ا ثل السائر، ج١، ص ٨٩.. نقل العلوي هذا النص كتابه السابق الذكر. أنظر الطراز، ج٢، ص ٣٢٤.

٥١ - ابن أ ا ديد، الفلك الدائر على ا ثل السائر، قيق د. أ د ا و ، و د.بدوي طبانة، ضمن ا زء الرابع من كتاب ا ثل السائر لضياء الـدين ابن الأث الذي سبق، أنظر ج٤، ص ٣٠٥.

٥٢ - أنظر جار ا مود بن عمر الز شري، أساس البلاغة، قيق عبد الرحيم مود (القاهرة،

إحياء المعاجم العربية، ١٣٧٢هـ ـ ١٩٥٣م)، ص ص ١٥ -١٦.

٥٣ - ابن رشيق، العمدة، ص ٢٦٦.

٥٤ - أنظر د. مصطفى السعد ، العدول أسلوب تراثي نقد الشعر (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص ٢٩.

٥٥ - أنظر شرح ديوان المتن ، عبد الر ن ال فوفي (ب وت: دار الكتاب العر ، د. ت)، ج٢، ص ٩٧.

٥٦ - الديوان نفسه، ج٢، ص٢٢٧ ـ ٢٢٨.

٥٧ - انظر الدكتور خليل حاوي، الموعة الشعرية الكاملة، أو ديوان نهر الرماد (ب وت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ١٥ وما بعدها.

٥٨ - عبد الوهاب البيا ، الديوان، ط ٤ (ب وت: دار العودة، ١٩٩٠م)، اللد الثا ، ص ١٢٢

٥٩ - أنظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٧.

٦٠ - صلاح عبد الصبور: « أغا العيون »، ديوان صلاح عبد الصبور، الموعة الكاملة (ب وت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٢م)، ص ٢٣٨.

٦١ - ادونيس، علي أ د سعيد، الثابت والمتحول: ث الاتباع والابداع عند العرب، ١ - الأصول / ب وت، دار العودة، ١٩٨٠م، ط ٤، ص ١١٠.

٦٢ - الشريف المرتضى علي بن ال س ، غرر الفوائد ودرر القلائد: (اما المرتضى)، قيق مد أبو الفضل ابراهيم (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م) ج٢، ص٩٥.

٦٣ - ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١١٨.

٦٤ - ابن الأث ، المثل السائر، ج٤، ص٧.ولقد تب بن زة العلوي هذا المذهب وبرره فصرح بأن « الم ع المقصود إذا ورد الكلام مبهما يفيده بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة، ذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام فإن السامع له يذهب إبهامه كل مذهب ». أنظر كتاب الطراز، ج٢، ص٧٨.

٦٥ - أنظر أبو هلال العسكري، الصناعت (الاستانة، ١٣٢٠هـ)، ص ٤٧. أعثر على هذا النص

الطبعة ا وجودة لدي فنقلتها عن عمران خض يد الكبيس، لغة الشعر العراقي ا عاصر (الكويت: وكالة ا طبوعات ١٩٨٢م)، ص ٢٤٩.

٦٦ - أنظر علي شلش، عا الشعر (القاهرة: دار ا عارف، ١٩٨٠م)، ص ص ٦٨ -.

٦٧ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١٢٢.

٦٨ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١٢٠.

٦٩ - William Empson , Seven Types of Ambiguity ,3rd ed , London 1968

٧٠ – أنظر:

Charles Duffy and Henry Pettit,A Dictionary of Literary Terms University of Denver Press , 1951) ; I. A. Richards , The Philosophy of Rhetoric ، London, 1936.

٧١ - أ د بن فارس، معجم مقاييس اللغة (ب وت: دار الفكر، د ت)، ج٤، ٣٩٦، مادة (غمض).

٧٢ - ابن منظور، لسان العرب،، ج٥، ص ٣٢٩٩، مادة (غمض) .

٧٣ - ا صدر السابق، ج ١، ص ٣٧٨، مادة (بم).

٧٤ - ا صدر السابق، ج ٥، ص ٣٩٨٧، مادة (لبس).

٧٥ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١٢٠.

٧٦ - ا صدر السابق، ص ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

٧٧ - أنظر ابن فورجة، شرح مشكلات ديوان شعر أ الطيب ا تنـ ، طوط، نقلا عن: إحسان عباس، تاريخ النقد الأد عند العرب، ط١(ب وت:دار الأمانة ١٣٩١هـ /١٩٧١م)، ص٣٩٣.

٧٨ - أنظر ابن أ ا ديد، الفلك الدائر على ا ثل السائر، ضمن كتاب ا ثل السائر لابن الأثـ ، ج ٤ ص ٣٠٥.

٧٩ - بن زة العلوي، كتاب الطراز، ج٢، ص ٧٨.

٨٠ - العلوي، الطراز، ج ٢، ص ص ٩٠ و ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

٨١- العلوي، الطراز، ج٢، ص ص ٢٣ ـ ٢٢٤..

٨٢ - أنظر أدونيس، علي أ د سعيد، ديوان الشعر العر ، ط٢ (ب وت: دار الفكر، ١٤٠٦هـ /١٩٨٦م)، ج٢ ص ١١.

٨٣ - قدامة بن جعفر، نقد النثر (ب وت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ /١٩٨٢م)، ص ٩٠ ؛ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، قيق مد عبد ا نعم خفاجي (ب وت: دار الكتب العلمية، د.ت)

ص ٩١ .

٨٤- ابن رشيق القيرواني . العمدة، ج٢، ص٥٣ - ٥٥. ويقول محمد بن عمران المرزباني (أن المبالغة عند أهل العلم أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط)، أنظر الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٥م)، ص ١٩٧.

٨٥ - ابن رشيق القيرواني . العمدة، ج٢، ص ٥٥.

٨٦ - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه (بيروت، دار الغرب الإسلامي ١٩٨١م)، ص ص ٧١ -٧٢.

Poetry and Ambiguity and the Language of (trope)"figure of speech"

Dr.Ahmad M. Al-Matouq

Abstract

Ambiguity is a positive feature essential in superior and genuine poetry, because poetic language is in essence based on (trope) and metaphor. Whereas these figures of speech are essential part of rhetoric and art of structure. On the other hand , the language of these figures of speech and figurative expressions in general , is by its nature a language that goes beyond common language structures to uncommon structures and a language that differs from conventional rational. Therefore, it is necessary that it be ambiguous, and that this ambiguity signifies talent and creativity.

This study aims to prove the relationship between Poetry and Ambiguity as a positive and creative feature by analyzing the Nature of the language of poetry in relation to the (trope) and figurative expressions used in Arabic poetry. This will help to reconsider many Arabic poetry compositions that are underestimated in their creativity value under the claim that they are ambiguous. Consequently, this will open the way for more interaction with genuine poetry experiences and increase the benefit from its aesthetical, intellectual and creative elements ..

For a complete version of the paper in Arabic see pp . 963 – 1016

***